729.5
О-68
98551

ОРНАМЕНТЪ

ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ И СТИЛЕЙ

100 ТАБЛИЦЪ

СЪ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫМЪ ТЕКСТОМЪ

Н. Ф. ЛОРЕНЦА

Изданіе А. Ф. Девріена Спб.

7

Нет таблиц 12, 14, 41, 86, 93 31-32
Всего 8 на 5. 33., 47.
Проверен. 31/I-49 ДК
31/V-50 ДК
13/I-39
Проверено 13/I-50.
Тет-

Нет таблиц на IV-1993 г.
12, 14, 32, 33, 41, ~~47~~ 86, 93.

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

	Табл.	97 – подклеить!	(разложено)	
	75 т. (-2 ч).	№3!		
	Таб. 31 после таб. 55			
			--2005	

Тип. им. Котлякова. 7 — 7000000. 1980 г. ЛГ-087-01-589.
Цена 0 р. 58 к. за 100 шт.

IX / 15

Орнаментъ

всѣхъ временъ и стилей.

98557
Лоз. Кат. №
Печать библиотеки Патріотич. института.
--2005

[illegible]

729.5
О-68
ПРОВЕРЕНО
1936 г.
ЛОПС

ОРНАМЕНТЪ

ВСѢХЪ ВРЕМЕНЪ И СТИЛЕЙ.

100 ТАБЛИЦЪ

СЪ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫМЪ ТЕКСТОМЪ

Н. Ф. Лоренца.

Хоз. Кат. № 127
ЛЕНИНГР. ИНДУСТР. БИБЛИОТЕКА ПОЛИТЕХНИКУМ
ПЕЧАТЬ БИБЛІОТЕКИ ПАТРІОТИЧ. ИНСТИТУТА
СТРОИТЕЛЬНО-АРХИТЕКТУРНЫЙ БИБЛИОТЕКА ТЕХНИКУМ
98551

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ А. Ф. ДЕВРІЕНА.
1898.

Дозволено цензурою 31 Января 1898 года. С.-Петербургъ.

Типографія А. Бенке, Новый переулокъ № 2.

ЛЕНИНГР. ИНДУСТР. БИБЛИОТЕКА ПОЛИТЕХНИКУМА

ПРЕДИСЛОВІЕ.

«*Орнаментъ всѣхъ временъ и стилей*» составляетъ первый примѣръ въ русскомъ изданіи полнаго сборника орнаментальныхъ образцовъ всѣхъ выдающихся художественныхъ эпохъ съ исторически вѣрной окраской, соотвѣтствующей каждому прилагаемому примѣру въ дѣйствительности.

Предоставляя судить о пользѣ такого изданія каждому, кто занимается искусствомъ или интересуется его развитіемъ вообще, а также тѣмъ, кто такъ или иначе соприкасается съ художественно-техническими производствами,—съ своей стороны считаю нужнымъ указать только на то, что, параллельно съ возрастающимъ процвѣтаніемъ художественной промышленности, растетъ всеобщій интересъ къ художественно-промышленнымъ производствамъ какъ новаго, такъ и стараго времени. Отсюда вытекаетъ необходимая потребность ознакомленія съ главнѣйшими стилями различныхъ искусствъ и, особенно, съ играющей важную роль въ этомъ случаѣ — орнаментикой.

Орнаментика есть особая широкая область искусства, весьма интересная и серьезная по своему историческому значенію и по своему близкому, разнообразному соотношенію съ другими, высшими изящными искусствами. На сколько трудно указать на какой-нибудь значительный архитектурный памятникъ, въ которомъ орнаментъ не имѣлъ бы своего важнаго значенія, такъ точно, не найти въ исторіи любого культурнаго народа какой бы то ни было его промышленно-технической производительности, въ которой бы отсутствовала декоративная сторона: въ каждомъ промышленномъ произведеніи, на ряду съ полезностью и удобствомъ его назначенія, отличается стремленіе выполнить его внѣшность, и въ большинствѣ случаевъ — при помощи орнаментальныхъ украшеній. — Если внимательно всмотрѣться въ культуру разныхъ народовъ, то обнаружится, что цѣль декорированія порождала всевозможные его способы, различные по своему характеру и по примѣненію къ этой цѣли, смотря по назначенію, разнообразнаго матеріала; такъ родились изразцы, мазаика, эмаль, инкрустированіе, чеканка и проч.—Если отнестись къ этому еще глубже, то мы поймемъ, что орнаменты, въ тѣхъ или иныхъ примѣненіяхъ, не случайныя и произвольныя украшенія, а подчиненныя, во первыхъ, духу и характеру развитія искусства каждой народности, т. е. своему стилю, а во вторыхъ—своему назначенію. (Я говорю здѣсь только о независимой и непосредственной соподчиненности, вытекающей естественно и самостоятельно изъ самой необходимости; степень-же пониманія этой идеи, а, слѣдовательно, ея удачнаго выраженія, лежитъ, конечно, въ степени культурности и художественной чуткости каждой отдѣльной націи). — Орнаментъ у развитыхъ народовъ, характеризуя и, такъ сказать, символически выражая назначеніе каждаго украшаемаго имъ предмета или его отдѣльной части, даетъ ему извѣстную внѣшнюю осмысленность —

физіономію и жизнь. Были народы, у которыхъ орнаментальное искусство достигало высочайшей степени развитія, сравнительно съ другими искусствами.

Ввиду такого широкаго значенія орнамента и такой его глубокой исторіи, всестороннее разсмотрѣніе этого искусства — его сущности и происхожденія, теоріи и исторіи — должно составлять особые спеціальные трактаты. «*Орнаментъ всѣхъ временъ и стилей*», взятый съ извѣстнаго нѣмецкаго изданія «*Der Ornamentenschatz*», не стремится къ выясненію тѣхъ или иныхъ теоретическихъ положеній, а имѣетъ назначеніе представить сборникъ, въ которомъ, при непосредственномъ разсматриваніи хронологически подобранныхъ примѣровъ, каждому было-бы ясно, какъ въ продолженіе различныхъ періодовъ времени у отдѣльныхъ народовъ естественно развилась и примѣнялась орнаментика и, особенно, ея раскраска; этотъ сборникъ имѣетъ цѣлью дать рядъ образцовъ развившихся ея проявленій, могущихъ предоставить разнородные стильные мотивы, пригодные для пользованія и примѣненія. Поэтому, при его составленіи особенное вниманіе обращено на то, чтобы среди обширнаго богатства художественныхъ производствъ, оставленныхъ намъ прежними поколѣніями, присовокупить одинъ къ другому такіе выдающіеся типы орнаментовъ однородныхъ стилей, которые, будучи пригодными для систематическихъ изученій, служили-бы, главнымъ образомъ, для занимающихся по самымъ разнообразнымъ отраслямъ искусства богатымъ источникомъ, въ которомъ при обработкѣ собственныхъ композицій можно было бы найти матеріалъ къ новымъ идеямъ.

Задача и характеръ такой популярности и общей идеи оригинала, въ которомъ ни одному стилю въ отдѣльности не придано большаго значенія въ сравненіи со всѣми другими и въ которомъ, независимо ни отъ какихъ соображеній о національности, собраны образцы стилей, въ зависимости только отъ своего собственнаго значенія, — эта задача оригинала всецѣло сохранена и въ русскомъ изданіи. Оставляя, поэтому, тѣ-же рамки, въ которыя заключено и русское искусство, о которомъ въ подлинникѣ указывается лишь на столько, на сколько оно имѣетъ значеніе въ ряду искусства всеобщаго, — «*Орнаментъ*» не считаетъ удобнымъ нарушать эту идею изданія, такъ какъ болѣе подробное и всестороннее разсмотрѣніе каждаго стиля должно составлять задачу спеціальныхъ сочиненій.

По своему содержанію «*Орнаментъ всѣхъ временъ и стилей*», несмотря на то, что обнимаетъ всѣ художественныя эпохи, даетъ много такихъ образцовъ, которые никогда еще не были предъявлены ни однимъ подобнымъ изданіемъ, не только у насъ въ Россіи, но и нигдѣ заграницей, гдѣ съ ними тогда только впервые познакомились, когда появилось въ свѣтъ изданіе «*Der Ornamentenschatz*».

Чтобы этому богатому сборнику дать болѣе законченности и понятности въ русскомъ изданіи, пришлось мѣстами значительно расширить и дополнить описанія, которыя въ оригиналѣ во многомъ на столько сжаты, что могутъ не дать достаточно свѣдѣній и оставить слишкомъ много важныхъ пробѣловъ и невыясненныхъ вопросовъ по отношенію изображенныхъ примѣровъ. Текстъ оригинала при этомъ оставленъ безъ значительныхъ измѣненій; онъ только дополненъ и во многомъ подробнѣе поясненъ, на основаніи нѣкоторыхъ иныхъ компетентныхъ источниковъ, какъ Owen Jones, Racinet и другихъ. — Ввиду той же полноты и законченности, издатель нашелъ возможнымъ сдѣлать значительное прибавленіе рисунковъ въ текстѣ, которые въ большой степени поясняютъ описанія и увеличиваютъ интересъ всего изданія.

Въ заключеніе, мнѣ остается искренно желать, чтобы благосклонные читатели не отказали мнѣ въ снисходительности, если мой трудъ, за который я принялся съ увлеченіемъ, выполненъ мною не достаточно совершенно, ввиду трудности моей задачи сопоставленія возможно точнаго перевода съ тѣми добавленіями, которыя я считалъ не безынтересными.

С.-Петербургъ, Декабрь, 1897 года. **Н. Лоренцъ.**

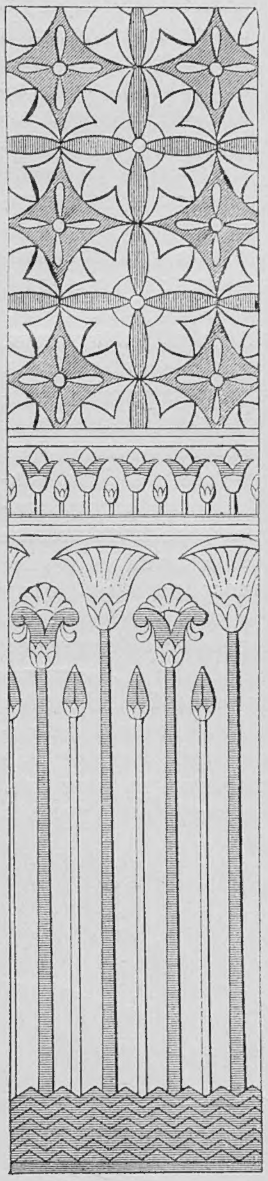
Таблица 1.

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО.

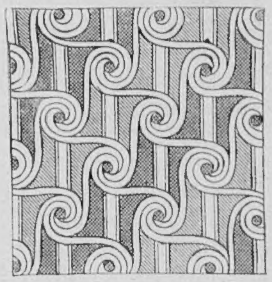
ЖИВОПИСЬ и ПЛАСТИКА.

Уже самыя раннія историческія извѣстія показываютъ намъ, что Египетъ въ продолженіе нѣсколькихъ тысячелѣтій представлялъ собою единственно культурное государство изъ всѣхъ существовавшихъ въ тѣ времена на землѣ.

Болѣе достовѣрныя свѣдѣнія о Египтѣ доходятъ въ глубину древности до 4000 лѣтъ до Р. Х., далѣе чего уже становится невозможнымъ прослѣдить его исторію; но памятники зодчества, уже существовавшіе тогда, свидѣтельствуютъ о томъ, что и до того времени Египетъ стоялъ на высокой степени образованности и въ немъ процвѣтали промышленность и искусства съ развитой техникой: всѣ пирамиды Мемфиса мы видимъ совершенно готовыми на рубежѣ этого времени,— онѣ и составляютъ какъ бы пограничный столбъ въ исторіи Египта, отдѣляя его доисторическое существованіе отъ позднѣйшаго, во многомъ выясненнаго изслѣдованіями исторіи.

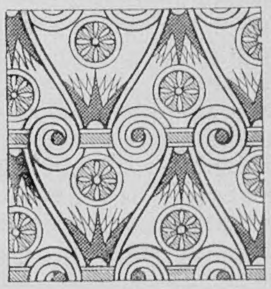


Фиг. 12.

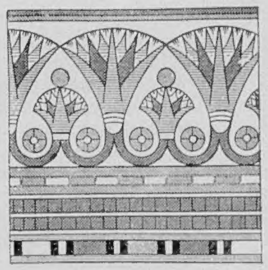


Фиг. 13.

Фиг. 14.



Фиг. 15.



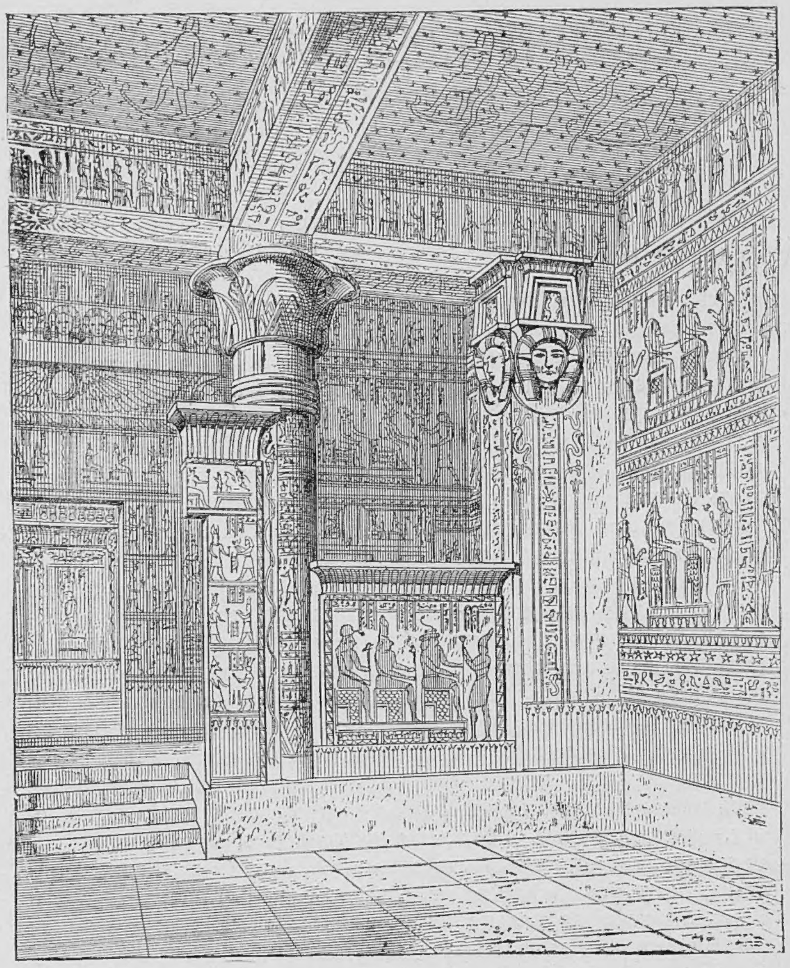
Фиг. 16.

Лишь у этого народа встрѣчаемъ мы впервые совершенно оригинальное монументальное искусство, которое не обнаруживаетъ ни малѣйшаго слѣда переработки иныхъ прежде существовавшихъ формъ. Этимъ отсутствіемъ какихъ бы то ни было готовыхъ образцовъ, также какъ и особенной географической изолированностью страны и своеобразной природой, создавшей совершенно особыя вѣрованія и религіозный культъ, подчинившій себѣ всю жизнь народа,— весь его политическій и соціальный строй и всѣ стремленія,— всѣмъ этимъ объясняется теперь и странная, узко-ограниченная окоченѣлость художественной фантазіи египтянъ, которая цѣлыми тысячелѣтіями останавливалась и какъ бы застыла только на немногихъ типахъ.

Природа Египта, величавая и спокойная, съ сильными контрастами періодической жизни среди воды во время разливовъ Нила, попеременно съ трудовой, хлопотливой жизнью среди пустыни, эта природа отразилась, какъ на характерѣ и вѣрованіяхъ, такъ и на искусствѣ и выработала во всемъ присущую египетскому культу неподвижность. Объ этой характерной отличающей египетское искусство неподвижности и окоченѣлости художественнаго взгляда свидѣтельствуютъ длинныя ведущія къ храмамъ аллеи сотенъ и тысячъ сфинксовъ, прекрасно высѣченныхъ изъ камня, совершенно одинаковыхъ по формѣ, величинѣ и типу; цѣлые ряды одинаковыхъ колоссальныхъ изображеній божествъ съ совершенно тождественными выраженіями лицъ, всегда спокойныхъ, какъ бы съ застывшей безжизненною улыбкой, въ которыхъ также во всѣхъ выдержанъ одинъ и тотъ же типъ (который, кстати сказать, далеко не лишенъ серьёзныхъ художественныхъ основъ, какъ и вообще все египетское искусство);— наконецъ, множество барельефныхъ и живописныхъ изображеній жертвоприношеній, тріумфальныхъ шествій, процессій, военныхъ подвиговъ, охотъ, а также разныхъ бытовыхъ и семейныхъ сценъ, игръ и проч.

Въ Египтѣ различаютъ 2 направленія въ искусствѣ: ранне-египетское и фараонское. Отъ перваго дошли до нашихъ дней и во множествѣ отлично сохранились упомянутыя уже выше гигантскія пирамиды,— самыя прочныя каменныя сооруженія, которыя когда-либо были созданы,— подземныя гробницы, вырубленныя въ скалахъ, и немногіе слѣды храмовыхъ построекъ. На стѣнахъ этихъ могильныхъ гротовъ встрѣчаемъ мы иногда симпатичныя изображенія изъ народной и семейной жизни, которыя, совмѣстно съ скрытыми въ этихъ могильныхъ камерахъ разными орудіями или предметами роскоши и иными произведеніями искусства, представляютъ важнѣйшіе источники для изученія египетскаго народнаго характера. Особенно въ области художественной промышленности видно существованіе готовой технической законченности, напр. въ тканьѣ, плетеніи, вышиваніи, въ производствѣ изъ глины, камня и руды, въ искусствѣ рѣзанія камня, въ столярномъ производствѣ мебели, въ произведеніяхъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, въ техникѣ стекловидной глазури на камнѣ и металлѣ, равно какъ и въ стеклянномъ производствѣ.

Картины на плоскостяхъ стѣнъ изображены большею частью въ плосковыступающихъ раскрашенныхъ рельефахъ, при чемъ контуры глубоко врѣзаны, а выступающія мѣста рельефовъ остаются въ одной плоскости со стѣной. Иногда попадаются также только накрашенныя картины. Въ декорированіи стѣнъ въ раннюю эпоху руководящею основною мыслью было подражаніе завѣшиванію стѣнъ вышитыми коврами, какъ будто прибитыми къ стѣнѣ, при чемъ отдѣльныя картины окаймлены бордюрами чисто декоративнымъ способомъ. Ковроподобныя плоскости, какъ показываютъ фиг. 4, 5, 12 до 15, отличаются всегда привлекательной симметріей и искуснымъ распредѣленіемъ. Для украшенія потолковъ также брались въ тѣ времена мотивы тканья и вышиванія, какъ швовъ, рубецъ и т. п.; излюбленнымъ мотивомъ для этого былъ также небесно-голубой фонъ, усѣянный звѣздами, что въ болѣе позднія времена обогащается крылатыми солнцами съ уреями, табл. 2, фиг. 1 и 2, колоссальными коршунами, фиг. въ текстѣ 18, навознымъ жукомъ—Scarabäus—табл. 1, фиг. 2, или кругами изъ животныхъ и тому подобными странными астрономическими символами. Въ украшеніе стѣнной плоскости чисто декоративнаго мотива болѣе поздній стиль вводитъ также символическій орнаментъ, который состоитъ какъ бы изъ рядовъ гіероглифовъ, при чемъ желаніе ясно выразить смыслъ изображенія отводитъ на задній планъ цѣль украшенія. — Изъ выше названныхъ символовъ изъ міра растеній взяты: цвѣтокъ лотоса, аттрибутъ Изиды и символъ производящей силы природы, водяная лилія, папирусъ, тростникъ, пальмовая вѣтвь и т. д.



Фиг. 17.

Окраска картинъ и орнаментовъ остается всегда безъ тушевки и безъ воздушной перспективы; она даетъ полное сочетаніе красокъ непосредственно одну подлѣ другой съ сильными контурами. Обыкновенно употребляемая гамма красокъ ограничивается цвѣтами: краснымъ, голубымъ, желтымъ, чернымъ, бѣлымъ и зеленымъ. Плоскости цоколей на строеніяхъ разукрашены большею частью расписанными стеблями лотоса и папируса на черномъ фонѣ, фиг. въ текстѣ 12. Остальныя плоскости также были иногда темноцвѣтныя съ пестрыми изображеніями; но, вообще, для ясности чтенія гіероглифовъ, свѣтло-грунтовая краска — господствующая. При изображеніи фигуръ въ живописи, голова и ноги рисовались въ профиль, не смотря на то, что видны въ то-же время оба плеча, т. е. грудь изображена en face; также, при профилѣ головы, глазъ изображенъ en face. Ходящія фигуры имѣютъ только одну стоящую ногу.

Въ живописи фигуръ, которая обнаруживается въ средній періодъ, видно стремленіе къ изображенію женской красоты и миловидности.

Фиг. 1. Расписанная рельефная фигура на столбѣ въ храмѣ въ Дендера.
» 2 и 3. Живопись на ящикахъ съ муміями.
» 4 и 5. Образцы плоскостей ящика съ муміей, въ Луврѣ въ Парижѣ.
» 6. Расписанный бордюръ одного саркофага.
» 7. Бордюръ одного ящика съ муміей, въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ.
» 8. Орнаментъ на деревянномъ саркофагѣ. Лондонъ.
» 9. Бордюръ на ящикѣ муміи, въ Британскомъ музеѣ.
» 10. Часть шейной ленты. Лондонъ.
» 11. Бордюръ одного саркофага. Лондонъ.
» 12. Цоколь съ расписанными лотосовыми и папирусовыми стеблями, а вверху образецъ плоскости.
» 13. до 16. Расписанные образцы плоскостей и бордюры.
» 17. Внутренній видъ египетскаго храма.
» 18. Расписанный коршунъ, держащій два пера (послѣдніе считаются эмблемой высшей силы).

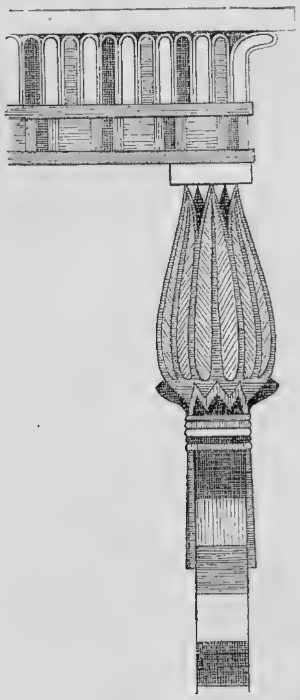
Фиг. 18.

Таблица 2.

ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА и ЖИВОПИСЬ.

Въ дополненіе къ сказанному, упомянемъ также и о другихъ техническихъ способахъ, которые употребляли египтяне при разукрашиваніи стѣнныхъ плоскостей. Въ камерахъ пирамидъ, гдѣ ставились саркофаги, находимъ мы, напримѣръ, стѣны, выложенныя большею частью гранитомъ, при чемъ нужно себѣ представить великолѣпный натуральный цвѣтъ этого розоваго эѳіопскаго камня превосходной полировки, покрытаго скульптурою и сплошною цвѣтною глазурью; полированныя плоскости при этомъ обыкновенно покрыты прозрачной эмалевой краской, между тѣмъ какъ фонъ іероглифовъ и картинъ, оставленный, напротивъ того, матовымъ, раскрашенъ непрозрачными, опаковыми красками. Другой способъ украшенія стѣнъ состоитъ въ инкрустаціи изъ пемзовыхъ пластинокъ, покрытыхъ фаянсомъ, въ видѣ плотно прилегающихъ другъ къ другу отвѣсныхъ цилиндрическихъ отрѣзковъ, а также встрѣчаются и фарфоровыя пластинки различныхъ цвѣтовъ, величиною отъ 2 до 3 сантиметровъ, на что можно смотрѣть, какъ на самые древніе примѣры стѣнной мозаики.



Фиг. 10.

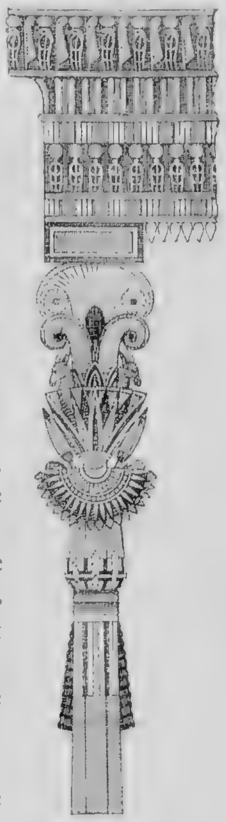
Указанныя выше гранитныя обшивки видимъ мы только въ извѣстныхъ выдающихся частяхъ построекъ, тогда какъ самыя постройки сооружались изъ известковаго камня и песчаника, но чаще всего—изъ кирпича; при этомъ поверхность камней покрывалась штукатуркой, которая передъ окраской лакировалась. Даже дерево и самое полотно, въ которое пеленались муміи, передъ живописью покрывались всегда тонкимъ гипсовымъ слоемъ, служившимъ грунтовкой.

Такимъ образомъ, можно сказать, что, если даже пониманіе и рѣшеніе архитектонической проблеммы египтянами въ древнее время было примитивное, то все-же техническое исполненіе достигло у нихъ высшаго совершенства; но нужно было пройти нѣсколькимъ тысячелѣтіямъ для того, чтобы они, наконецъ, достигли въ этомъ отношеніи высоты имъ доступнаго идеала.

Въ среднюю эпоху находимъ мы рядомъ съ могильными—грандіозно развитыя храмовыя постройки, которыя ни у одного изъ другихъ народовъ никогда не достигали такого величественнаго массоваго производства. Это показываютъ громадныя многонаосныя колонныя залы, освѣщенныя высокимъ боковымъ свѣтомъ, разукрашенные портиками дворы съ монументально устроенными входами, въ видѣ высокихъ башенъ — пилоновъ, съ ведущими къ нимъ аллеями сфинксовъ и въ нѣкоторыхъ случаяхъ украшенныхъ еще колоссальными царскими статуями и обелисками.

Эти храмы строились иногда нѣсколькими царскими поколѣніями, и готовыя уже сооруженія, построенныя одними царями, послѣдующіе увеличивали прибавленіемъ новыхъ залъ, портиковъ и пилоновъ, расширяя ихъ на громадныя пространства, желая превзойти своихъ предшественниковъ.

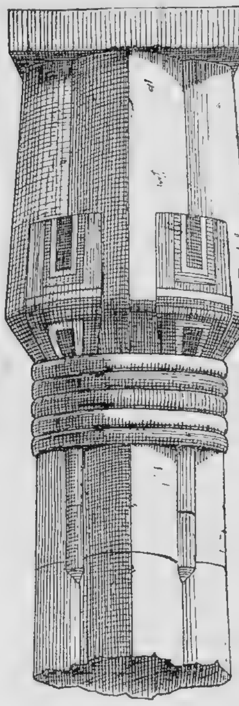
Такіе храмы, какъ и тѣ грандіозные по труду и размѣрамъ пирамиды и могильные гроты, могли сооружаться только при такомъ обиліи прекраснаго прочнаго матеріала, какъ это было въ Египтѣ, и при той строгости и суровости египетскихъ законовъ, при которой можно было ежедневно высылать на постройку сотни тысячъ рабовъ въ теченіе многихъ десятковъ лѣтъ.



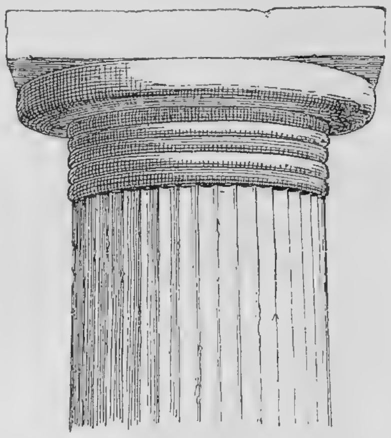
Фиг. 11.

Чтобы дать нѣкоторое понятіе о египетскихъ храмовыхъ сооруженіяхъ съ главнѣйшими архитектоническими пріемами и деталями, приводимъ въ текстѣ 2 рисунка (фиг. 14 и 16). Первый представляетъ часть внутренняго вида храма Изиды на островѣ Филэ; на немъ можно видѣть обработку стѣнъ съ обычнымъ египетскимъ карнизомъ, въ видѣ пояска съ валикомъ, расположеніе колоннъ, несущихъ

архитравы, и разстояніе между ними.— Второй рисунокъ представляетъ пилонъ храма въ Эдфу, украшенный мачтами съ флагами во время религіознаго праздинества. Башни пилона, поставленныя по сторонамъ входа, съ наклоненными внутрь, какъ бы на себя, стѣнами, какъ во всѣхъ египетскихъ сооруженіяхъ, украшены наверху тѣмъ же обыкновеннымъ карнизомъ, валикъ котораго продолжается по ребрамъ сооруженія до самаго основанія. Вся поверхность стѣнъ покрыта въ 4 ряда барельефными изображеніями религіознаго содержанія и іероглифами, при чемъ нижній рядъ, самый широкій, занимаетъ почти половину всей вышины пилона, а слѣдующіе ряды постепенно суживаются кверху. Расширяющійся книзу входъ продѣланъ въ высокой отвѣсной стѣнѣ (которая, впрочемъ, всегда ниже башенъ), сплошь покрытой іероглифами и оканчивающейся тѣмъ-же карнизомъ, въ которомъ помѣщено рельефное изображеніе символическаго диска солнца съ уреями, какъ всегда надъ всѣми входами въ египетскихъ храмахъ.



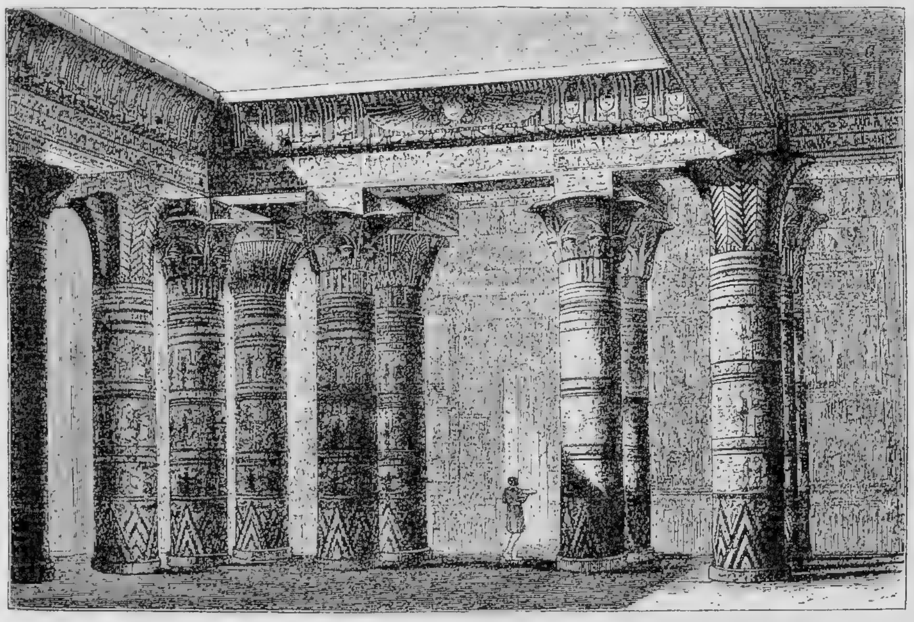
Фиг. 13.



Фиг. 12.

Что касается египетскихъ колоннъ, то ихъ общій видъ и украшеніе напоминаютъ разукрашенные и увѣнчанные лентами столбы балдахиновъ на очень старыхъ изображеніяхъ религіозныхъ празднествъ, фиг. въ текстѣ 10 и 11. Эти балдахины, поддерживаемые такими столбами или просто шестами, украшенными гирляндами и переплетенными листьями растеній, ставились въ указанныхъ торжественныхъ случаяхъ временно; должно быть оттуда и произошла первая идея поддерживанія архитектурныхъ сооруженій столбами, развившимися постепенно въ болѣе правильныя формы колоннъ, зарожденіе которыхъ мы встрѣчаемъ впервые въ Бени-Гассанскихъ гротахъ еще за 2000 лѣтъ до Р. Х.

Происходя, такимъ образомъ, изъ деревянной конструкціи подпоры, первоначальный каменный столбъ представлялъ собою не что иное, какъ тумбу съ обтесанными углами, принимая форму восьмиграннаго столба съ невысокой базой, округленной сверху, и съ четыреугольной абакой вмѣсто капители; рядомъ съ этой формой встрѣчаются и шестнадцатигранные столбы, происшедшіе отъ удвоеннаго срѣзыванія реберъ. Наконецъ, нѣсколько позднѣе появляется и настоящая

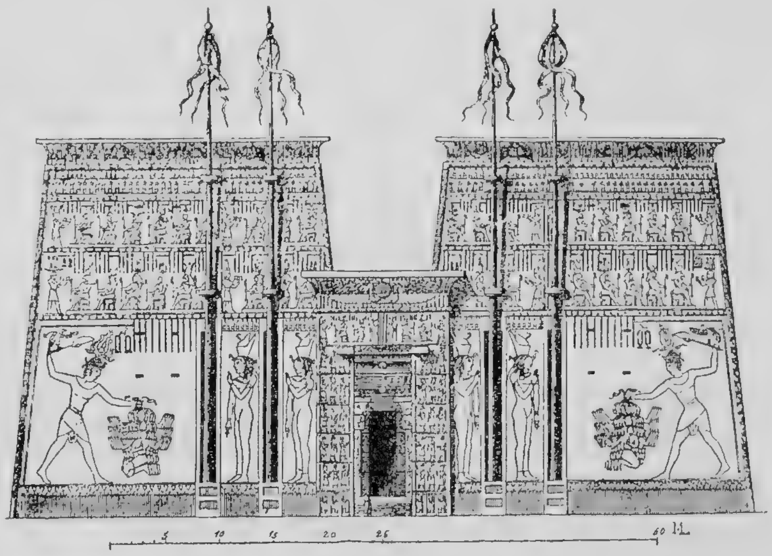


Фиг. 14.

колонна, несущая оформленную капитель и стоящая на округленной базѣ, которая, развиваясь, видоизмѣняется въ своихъ формахъ, представляя различные стили, среди которыхъ мы встрѣчаемъ колонну въ видѣ 4 стволовъ или стеблей лотоса, связанныхъ вмѣстѣ, поддерживающихъ капитель формы молодой, не распустившейся почки лотоса и стоящихъ на округленной базѣ, при чемъ вся такая колонна расписана сверху до низу. Кромѣ этой формы капители являются подражанія папируса или пальмы съ восьмью распадающимися листьями, поддерживающими абаку, или очень красивая, хотя и лишенная всякаго смысла, форма распустившагося цвѣтка лотоса.

Такимъ образомъ, среди различныхъ видовъ, мы находимъ колонну съ капителью въ видѣ чаши, съ чашеобразнымъ короннымъ пучкомъ (фиг. 3 и 5), и чрезвычайно интересную такъ называемую прото-дорійскую колонну (фиг. въ текстѣ 12), которая, какъ полагаютъ, послужила прототипомъ знаменитой греко-дорійской; она представляетъ туго-канеллированный стройный стволъ, несущій абаку, посредствомъ придавленной подушки, или безъ нея, и перетянутый въ мѣстѣ соединенія съ нею нѣсколькими обручами или ремнями. Средину между обоими названными видами колоннъ составляетъ упомянутая уже колонна съ капителью въ видѣ почки, фиг. 4, 6 и 13. Структура этой колонны представляется какъ бы одѣтой нѣсколькими тростниковыми стволами или стеблями лотоса, въ раннее время 4-мя, а позднѣе 8 и 12 (фиг. 4 и 13). Вверху подъ капителью этотъ тростниковый пучокъ перетянутъ ремнями, какъ бы для скрѣпленія со срединой. Нельзя не упомянуть еще объ одной позднѣйшей формѣ капители, употреблявшейся, преимущественно, во времена Птоломеевъ, которая представляетъ съ 4 сторонъ лицо египетской богини красоты и подземнаго міра (Гаторъ); со всѣхъ четырехъ сторонъ надъ этими лицами подымается небольшой египетскій карнизъ, поддерживающій изображеніе двери (вѣроятно, ворота въ подземное царство), также повторенное со всѣхъ 4 сторонъ (фиг. 15). Въ позднѣйшее время стволъ колонны вмѣстѣ съ капителью покрываются скульптурными и разрисованными іероглифами и только внизу, у самой базы, остается еще раскрашенное изображеніе тростниковыхъ листьевъ. Чрезъ такую окраску надъ всѣми частями зданія равномѣрно распространяется однообразная монотонная красота общаго цвѣтного одѣянія, такъ что замѣчаемый въ прежнія времена контрастъ между разукрашенными и неразукрашенными отдѣльными частями и плоскостями болѣе не существуетъ. Барельефъ и живопись, по своему существу близко затрагивающіе другъ друга, играютъ теперь зависимую, подчиненную роль, между тѣмъ полная пластика позднѣйшаго времени превосходитъ раннюю. Фигуры этой послѣдней часто бываютъ почти съ полной жизни портретной вѣрностью, съ глазами, оправленными въ бронзу и сдѣланными изъ горнаго хрусталя и оникса; но позднѣе, на мѣсто этого натуралистическаго направленія, являются реализація и идеализація, при которыхъ, особенно въ средній періодъ, встрѣчаются скульптурныя произведенія, достигающія высокой степени красоты и душевнаго выраженія, хотя въ то-же время свободное движеніе рукъ и ногъ и здѣсь еще не передается.

Фиг. 15.



Фиг. 16.

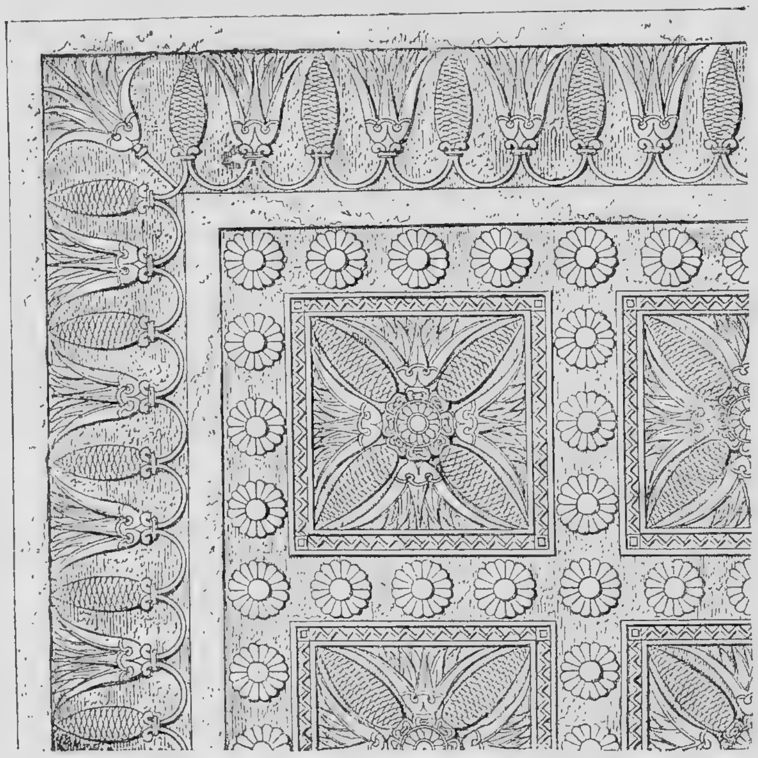
Фиг. 1. Пилонъ (входная башня) съ фигурными изображеніями и іероглифами. Лувръ, Парижъ.
» 2. Главный карнизъ въ большомъ храмѣ въ Филэ. Скульптура и живопись.
» 3. Капитель Луксорскаго храма, представляющая вполнѣ расцвѣтшій папирусъ. 1200 л. до Р. Х.
» 4. Капитель изъ храма въ Өивахъ (составленная изъ цвѣтовъ лотоса).
» 5. Капитель портика въ Эдфу (представляющая пальмовое дерево).
» 6. Капитель въ Өивахъ, 1200 л. до Р. Х. Представляетъ почку папируса.
» 7. Бордюръ на гробѣ муміи.
» 8 и 9. Чешуйчатые образцы плоскостей. Живопись изъ гробницъ. Лувръ, Парижъ.
» 10 и 11. Расписанные столбы съ карнизами крышъ.
» 12. Протодорійская капитель.
» 13. Капитель въ видѣ почки, разукрашенная воткнутыми цвѣтами лотоса.
» 14. Часть внутренняго вида храма Изиды на остр. Филэ.
» 15. Колонна изъ храма въ Дендера (временъ Птоломеевъ).
» 16. Пилонъ храма въ Эдфу.

Таблица 3.

АССИРІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ, РАСКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРА, КЕРАМИКА.

Раскопки на берегахъ верхняго Тигра, на томъ мѣстѣ, гдѣ находилась Ниневія, — столица древней Ассиріи, — въ грядѣ холмовъ Хорсабада, Нимруда и Куюнджика, извлекли на свѣтъ Божій множество остатковъ архитектуры, скульптуры и живописи ассирійскаго происхожденія, которые намъ даютъ картину великолѣпія и сказочной роскоши построекъ этого народа. Въ этихъ холмахъ, кромѣ остатковъ одной громадной (150 футъ въ основаніи) уступчатой, одѣтой камнемъ, пирамиды, служившей гробницей царя Сарданапала, отрыты большею частью развалины дворцовъ; эти дворцы своимъ простымъ расположеніемъ и построеніемъ въ видѣ террасообразной площадки съ возвышающеюся на ней совокупностью залъ съ дворами посрединѣ, указываютъ въ отношеніи архитектоническомъ на очень первобытную точку зрѣнія.



Фиг. 15.

Фиг. 16.

Стѣны были часто колоссальной толщины и, по сказаніямъ древнихъ извѣстій, весь городъ, имѣвшій 12 миль въ окружности, былъ обнесенъ толстыми стѣнами съ башнями. Ворота въ этихъ стѣнахъ, ведущія въ городъ, выведены аркой, что указываетъ на зарожденіе кирпичнаго свода — въ Ассиріи.

Ассирійская пластика преимущественно монументальная; въ ней рядомъ съ обрядовой стороной — изображенія историческія и былевыя. Изваянія, не прикрѣпленныя къ архитектурной массѣ, а какъ отдѣльныя статуи, стоящія или сидящія, очень рѣдки. Самыя грандіозныя изваянія, которыя встрѣчаются при постройкахъ, безъ сомнѣнія монолитныя колоссальныя фигуры (до 5 метровъ вышины) по сторонамъ порталовъ царскихъ дворцовъ: крылатые быки съ человѣческой головой (фиг. 17) и львы, также иногда съ человѣческой головою, — и тѣ и другіе, какъ сторожа воротъ. Здѣсь, подобно какъ въ египетскихъ сфинксахъ, хотѣли посредствомъ животнаго туловища передать силу, а человѣческой головой — мудрость; и, дѣйствительно, свободное величіе послѣдней на энергичномъ мощномъ звѣриномъ туловищѣ съ желѣзными мускулами, —

очень жизненно. Внутри входовъ, рядомъ съ такими животными изображеніями, находятся охраняющіе геніи съ четырьмя крыльями, сработанные сильнымъ рельефомъ.

На фигурахъ всегда наблюдается извѣстная неподвижность и приземистость, головы часто показаны en face, тогда какъ ноги всегда въ профиль, глазъ всегда, даже при профилѣ головы, изображенъ съ фаса. Не заключая въ себѣ чувства стиля и архитектурно-торжественнаго характера египетской пластики, ассирійская скульптура зато жизненно-наивнѣе и стремится передать самыя отношенія внутреннихъ явленій. Египетскій портретъ въ Ассиріи совершенно отсутствуетъ; зато въ главныхъ фигурахъ замѣчается стремленіе къ абстрактному идеалу красоты, при чемъ разработывается главнымъ образомъ мужской идеалъ красоты, между тѣмъ какъ изображеніе женскихъ фигуръ, и вообще очень рѣдко встрѣчающееся, — безъ малѣйшаго слѣда красоты. Изображенія животныхъ, особенно львовъ, несравненно лучше, чѣмъ изображенія людей. Обо всемъ сказанномъ можетъ свидѣтельствовать прилагаемый въ текстѣ рисунокъ Нимрудскаго барельефа, на которомъ изображенъ богъ, поражающій злого духа (фиг. 18). Лошади въ своихъ движеніяхъ также хуже другихъ животныхъ. Въ большихъ композиціяхъ, въ которыхъ у египтянъ царствуетъ условный характеръ, однообразный параллелизмъ, — въ ассирійскихъ замѣчается зоркій взглядъ на природу и сравнительная способность къ живой передачѣ ея подробностей; чувствуется свобода живописнаго замысла, бойкость въ движеніяхъ фигуръ и сближеніяхъ группъ. Въ нѣкоторыхъ остаткахъ ниневійскихъ памятниковъ найдены на стѣнахъ и живописныя изображенія, не лишенныя чутья къ очертательной линіи.

Въ старѣйшихъ документахъ человѣческаго рода хвалятъ ковры и матеріи ассирійцевъ по причинѣ ихъ великолѣпныхъ красокъ и искусства изображенія на нихъ вышиваніемъ и тканьемъ. Это вполнѣ удосто-

Фиг. 17.

Фиг. 18.

вѣряютъ образцы такого вышиванія, найденные на алебастровыхъ доскахъ: глядя на эти пестро вышитыя царскія картины, невольно любуешься тонкими подробностями, изображенными на одеждахъ (фиг. 16).

Постройки сооружались изъ обожженныхъ на солнцѣ кирпичей, которые облицовывались частью алебастромъ, покрытымъ рельефами, или плитами известковаго камня, также съ рельефами, а частью — глазированною глиняною мозаикою или эмальированнымъ кирпичомъ, также, какъ и штукатуркою. Во всѣхъ этихъ инкрустаціяхъ видно богатство красокъ, при чемъ, также, какъ и въ Египтѣ, кромѣ бѣлаго и чернаго цвѣтовъ, встрѣчаются еще желтый, красно-коричневый и голубой, безъ нюансированія. По отсутствію какихъ бы то ни было архитектоническихъ деталей и обдѣлокъ, — (входы даже не украшались архитектурными деталями, отдѣлываясь лишь скульптурно), — карнизы, вѣнчающіе эти расцвѣченные рельефы, не архитектурные, а состоятъ изъ расписанныхъ-же орнаментовъ.

Въ орнаментѣ въ раннее время господствуетъ символическая плетушка въ родѣ косички (фиг. 7) и лента улиткообразной линіи (фиг. 2 и 14) — этотъ, въ продолженіе тысячелѣтій традиціонно-сохранившійся растительный орнаментъ, который со своими кедровыми шишками, тюльпанами и другими мотивами, развившимися изъ священнаго дерева (фиг. 11 и 12), содержитъ въ себѣ еще мистическія значенія.

Въ позднѣйшее время, какъ декоративные мотивы, выступаютъ розетки, кисти, швы и даже стѣнные зубцы.

Нельзя не указать еще на завитокъ, встрѣчающійся на капителяхъ нѣкоторыхъ колоннъ, предобразующій греко-іонійскій и служащій иногда украшеніемъ на утвари въ достаточно разработанной формѣ, а также на пальметку — вѣеровидный цвѣтокъ, перешедшій впослѣдствіи въ Грецію, какъ декоративная форма.

Всѣ эти формы отличаются живою напряженностью и внутреннимъ движеніемъ, противоположными строгости египетской obдѣлки формъ.

Раскопки въ Нимрудѣ и Куюнджикѣ, произведенныя по распоряженію англійскаго правительства, дали коллекціи, помѣщенныя въ Британскомъ музеѣ; а Хорсабадскія, произведенныя по распоряженію французскаго правительства, — собраны въ Луврѣ.

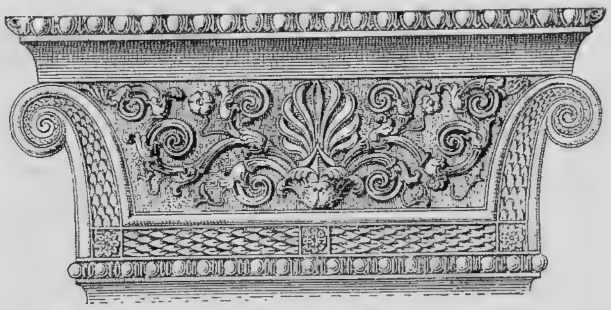
Фиг. 1. Часть одного глазированнаго кирпича, изображающаго душу, изъ дворца въ Хорсабадѣ.
» 2—4. Расписанные барельефы изъ Куюнджика (см. также фиг. 15).
» 5. Живописный орнаментъ изъ Нимруда.
» 6. Глазированный кирпичъ изъ Хорсабада.
» 7—10. Живописные орнаменты изъ Нимруда.
» 11 и 12. Священныя деревья. Расписанные барельефы изъ Нимруда.
» 13. Живописный орнаментъ изъ Нимруда.
» 14. Эмальированный кирпичъ изъ Хорсабада.
» 15. Часть порога двери плоскаго рельефа и раскрашеннаго изъ Куюнджика (сюда относятся фиг. 2—4). Фиг. 15 по Эбе, «Очеркъ исторіи искусства старины».
» 16. Ассирійскій царь, по барельефу въ Луврѣ въ Парижѣ.
» 17. Крылатый быкъ портала изъ Нимруда.
» 18. Богъ, поражающій злого духа, барельефъ изъ Нимруда.

Таблица 4.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА. СКУЛЬПТУРА. ОРНАМЕНТИКА.

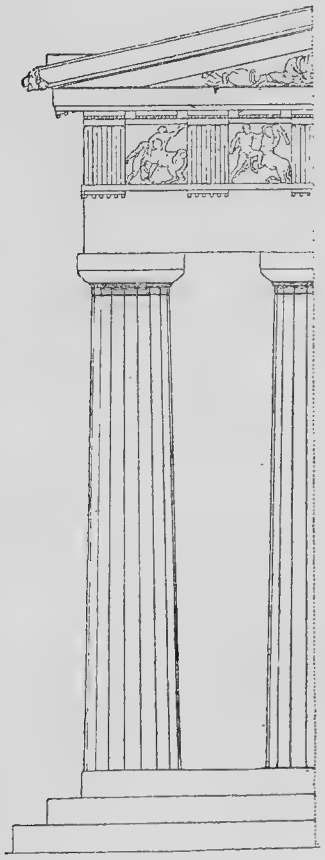
Несмотря на то, что основанiемъ греческому орнаменту послужили заимствованные, чужiе мотивы — мы напоминаемъ только о египетско-ассирiйскомъ лотосовомъ фризѣ, о пальметахъ и о другихъ орнаментальныхъ формахъ восточнаго происхожденiя — тѣмъ не менѣе нужно выдѣлить достойную удивленiя силу творчества греческихъ художниковъ, которые сумѣли заимствованныя формы мастерски переработать въ духѣ своего стиля и связали ихъ со своими собственными вымыслами такимъ законченнымъ образомъ, что весь перiодъ ихъ дѣятельности представляется, какъ совершенно самостоятельное направленiе искусства, проникнутое чисто нацiональнымъ духомъ.



Фиг. 17.

Что придаетъ ихъ орнаментикѣ особенно образцовое достоинство, такъ это то обстоятельство, что тонко прочувствованная разработка, соотвѣтствующая различнымъ продуктамъ искусства, не заглушаетъ конструктивной основы произведенiя. Вслѣдствiе этого, основная форма всегда остается видна въ ясной независимости и еще болѣе выясняется орнаментомъ. Это удостовѣряется при разсматриванiи какъ чудныхъ архитектурныхъ произведенiй, такъ и простыхъ предметовъ домашняго употребленiя, которые создавались греками; они поражаютъ зрителя своею высокою законченностью формъ и красотой и показываютъ, насколько греки понимали значенiе орнамента въ архитектурѣ и его соотношенiе съ нею, какъ ея декоративное дополненiе. Во всѣхъ этихъ произведенiяхъ дѣятельность каждой украшающей части такъ строго обдумана, что вполнѣ и исключительно соотвѣтствуетъ своему назначенiю, исполняя свою опредѣленную роль въ общемъ.

Своимъ художественнымъ инстинктомъ греки, какъ ни одна другая нацiя, умѣли разграничивать *структивныя* части построекъ отъ *нейтральныхъ*, т. е. тѣ, которыя составляютъ главную основу, идею сооруженiя, отъ тѣхъ, которыя служатъ только соединенiемъ и разграниченiемъ этихъ частей. Подчиняясь этому закону, и орнаментъ также дѣлится на структивный и нейтральный; первый, такъ сказать, символически выражаетъ дѣятельность каждой структивной части строенiя, охарактеризовывая её и дополняя собою впечатлѣнiе ея назначенiя — или несенiя какой-нибудь другой формы, или давленiя одной архитектурной части на другую, или сопротивленiя напору снизу, или, наконецъ, оконченности извѣстной формы, и т. д.; второй, располагаясь на нейтральной плоскости постройки, играетъ роль исключительно декоративнаго ея украшенiя и поэтому можетъ быть выбранъ болѣе свободно.



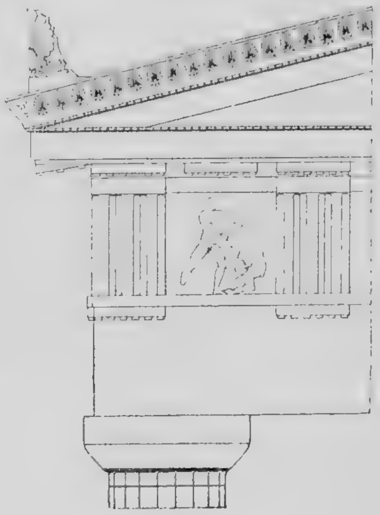
Фиг. 18.

Вслѣдствiе глубокаго пониманiя этой идеи, у грековъ во всемъ строгая, осмысленная законченность, при полномъ чувствѣ мѣры, и едва-ли эта именно сторона ихъ искусства не есть главная, отъ которой происходитъ его великое мiровое значенiе.

На каждое сооружаемое общественное зданiе, какъ почти на каждый производимый предметъ, грекъ прежде всего смотрѣлъ, какъ на художественное произведенiе. При этомъ надо прибавить, что орнаментъ, имѣя въ Грецiи такое серьезное значенiе структивности, взятъ главнымъ образомъ изъ природы, изъ мiра растенiй, виды и части которыхъ стилизированы съ такимъ смысломъ и такъ изящно, что не имѣютъ себѣ соперниковъ.

Фиг. 1 — 3 показываютъ представителей 3 формъ развитiя греческой архитектуры: дорическаго, iоническаго и коринѳскаго стилей.

Въ дорической капители спокойной простотой выражена цѣль несенiя; она въ своихъ формахъ напоминаетъ строгую мысль дорiйскаго племени. Фиг. 2 показываетъ легкость и законченную прелесть, какъ оно соотвѣтствуетъ характеру iонiйцевъ.

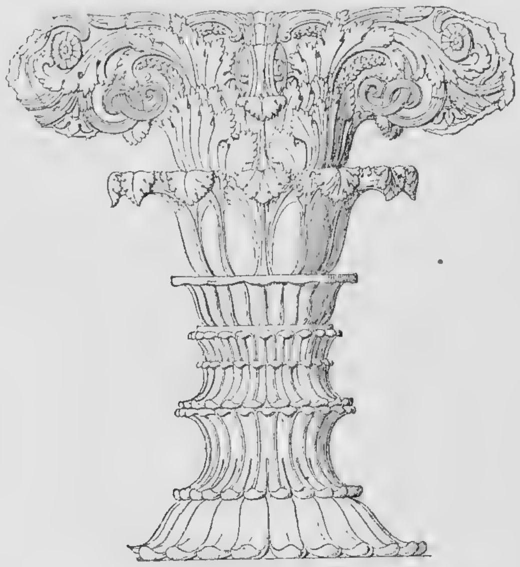


Фиг. 19.

Но въ роскошныхъ формахъ коринѳской капители выказывается любовь къ роскоши, которая, начиная съ богатаго торговаго города Коринѳа, распространялась по всей Грецiи.

Дорическій ордеръ, который родился ранѣе другихъ и представляетъ собою олицетвореніе самаго здороваго греческаго искусства (см. рис. въ текстѣ 18), болѣе всего отвѣчаетъ назначенію колонны — нести на себѣ или поддерживать тяжесть архитектурной массы. Стволъ (или фустъ) этой колонны, вырастая какъ бы прямо изъ основанія, безъ посредства базы, имѣетъ легкое утоненіе кверху и около средины своего роста нѣкоторую припухлость, еще болѣе выражающую тяжелое давленіе сверху, но не ослабляющую впечатлѣнія его силы, вслѣдствіе сдѣланныхъ на немъ продольныхъ желобковъ или канеллюръ, идущихъ съ основанія до капители и оживляющихъ стволъ игрою на нихъ свѣто-тѣни. Этотъ стволъ посредствомъ капители, въ видѣ приплюснутой подушки (echinus), выражающей упругое сопротивленіе несомой колонною тяжести, поддерживаетъ четыреугольную абаку (abacus), на которой и покоится весь антаблементъ.

Шейка колонны подъ самой подушкой опоясывается тремя выпуклыми кольцами (annuli), передающими происшедшее изъ деревянной конструкціи скрѣпленіе столба желѣзными обручами, употреблявшимися для того, чтобы дерево не расщеплялось и не размочаливалось по волокнамъ отъ давленія несомой тяжести. Немного пониже ихъ на шейкѣ сдѣланы отъ одного до трехъ углубленій, какъ бы крѣпко перетянутыхъ желѣзными обручами, показывающими ту-же цѣль скрѣпленія волоконъ дерева. Какъ эти углубленія, такъ и annuli придаютъ колоннѣ видъ большей прочности и упругости. Никакихъ другихъ украшеній на колоннѣ, какъ на части структивной, не допускалось, какъ мы это видѣли на египетскихъ колоннахъ, которыя заполнялись іероглифами и раскрашивались сверху до низу разными украшеніями, затемнявшими собою структивное назначеніе колонны. Допускались только на капители, перегнутые по линіи ея изгиба, накрашенные листья, опять-таки структивно выражавшіе давленіе на нее тяжести сверху.


Фиг. 20.

На абакѣ лежитъ антаблементъ, состоящій изъ трехъ частей: нижняя часть — архитравъ или массивная балка съ размѣщенными на нѣкоторомъ разстояніи другъ отъ друга розетками; эта часть отдѣляется узенькимъ пояскомъ отъ средней части — фриза съ изображенными на немъ триглифами — срѣзами поперечныхъ балокъ, квадратные промежутки между которыми — метопы, какъ нейтральные, заполнялись рельефными изображеніями сосудовъ или оружія; и, наконецъ, сверху все завершается расписаннымъ карнизомъ, въ гуськѣ котораго продѣланы для стока дождевой воды отверстія, украшенныя львиными головами.

Надъ всѣмъ возвышается фронтонъ, нейтральная средина котораго заполнялась барельефомъ, а вершина и концы нерѣдко украшались или статуями, или выражающими окончаніе всей массы увѣнчивающими ее пальметами (фиг. 19).

Соотвѣтствующая каждой части окраска оживляла и дополняла общій видъ ордера, значеніе главныхъ частей котораго здѣсь отмѣчено, какъ характеризующее осмысленность и свойство структивности греческихъ украшеній.

Къ сожалѣнію, здѣсь нѣтъ возможности говорить болѣе подробно о греческой архитектурѣ и описывать ея многочисленныя, достойныя вниманія произведенія; необходимость заставила только коснуться ея, указывая на соотношеніе съ нею орнаментистики.

Равнымъ образомъ, здѣсь нѣтъ возможности распространяться и о греческой скульптурѣ, составляющей въ Греціи величайшее въ мірѣ проявленіе этого искусства: въ ней красота и правильность человѣческихъ формъ и свобода движеній, равно какъ и идейность и внутреннее душевное выраженіе, освободились изъ рамокъ условности и достигли полнаго совершенства.

Фиг. 4 показываетъ одну изъ тѣхъ чудныхъ фигуръ дѣвушекъ, которыя были поставлены впервые вмѣсто столбовъ на каріатидной галлереѣ Эрехтейона для поддержанія карниза, замѣняя собою столбы.

Фиг. 1. Дорическая капитель въ Пестумѣ (съ раскрашенными орнаментами).
» 2. Іоническая капитель изъ храма Эрехтея въ Акрополисѣ въ Аѳинахъ.
» 3. Коринѳская капитель хорагорическаго монумента Лизикрата въ Аѳинахъ (IV в. до Р. Х.).
» 4. Каріатида Эрехтейона.
» 5 и 6. Акротеріи надгробныхъ колоннъ, Парижъ.
» 7 до 9. Орнаментальныя украшенія изъ антемиса (anthemis).
» 10 и 11. Грифы. Обломки фризовъ.
» 12 и 13. Ножки мраморныхъ столовъ, въ Національномъ музеѣ въ Неаполѣ.
» 15 и 16. Ножки мраморныхъ столовъ, въ Британскомъ музеѣ въ Лондонѣ.
» 17. Капитель пиластра изъ храма Аполлона въ Милетѣ.
» 18. Дорическая колонна съ антаблеманомъ Парѳенона, сооруженнаго Иктиносомъ и Калликратомъ при Периклѣ (въ V в. до Р. Х.).
» 19. Антаблеманъ дорическаго ордера храма Тезея (V в. до Р. Х.).
» 20. Коронующій орнаментъ хорагороса Лизикрата въ Аѳинахъ.

Таблица 5.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ПОЛИХРОМІЯ ВЪ АРХИТЕКТУРѢ.

Встрѣчающіяся въ древности вымышленныя формы животныхъ, какъ сфинксы, центавры, химеры, грифы (табл. 4, фиг. 10 и 11), крылатыя лошади и т. п.—всѣ восточнаго происхожденія и, вѣроятно, не представляли для грековъ болѣе символическаго значенія; поэтому онѣ въ классическій періодъ и вытѣсняются теченіемъ искусства, направленнымъ болѣе на созерцаніе природы, хотя и проникнутымъ поэзіей. Нѣкоторыя и существующія въ изображеніяхъ такія получеловѣческія и полузвѣриныя фантастическія соединенія—какъ центавры, фавны, сирены—встрѣчаются сравнительно рѣдко; но эти соединенія такъ жизненно-наивны и удачны, ихъ общая структура такъ гармонична, что, не производя дурного впечатлѣнія, онѣ представляются скорѣе остроумной художественной шалостью, чѣмъ идеей какого-нибудь олицетворенія.

Фиг. 17.

Въ украшеніяхъ здѣсь мы встрѣчаемся съ мѣстными животными и растительными формами. Изъ послѣднихъ — съ плющемъ, съ аройникомъ (araceen), листомъ водяной лиліи и особенно съ акантусомъ, стилизація котораго имѣла въ греческомъ искусствѣ характерное значеніе. Фиг. въ текстѣ 17 и табл. 4, фиг. 3 и 5.

Архитектурныя части обработываются въ большинствѣ случаевъ красками, какъ показываетъ наша таблица, но цвѣта и тонъ окраски всѣхъ этихъ стилизированныхъ растеній, изъ которыхъ большею частью состояли орнаменты, также не были цѣликомъ скопированы съ природы, какъ не была точной ея передачей и ихъ форма. Форма каждаго листа въ орнаментѣ, взятая съ натуры, на столько стилизирована и приведена въ симметрію, что иногда только слабо напоминаетъ свой прообразъ въ природѣ; также и окраска, какъ въ рельефныхъ, такъ и въ плоскихъ орнаментахъ — не натуральная, а, такъ сказать, символическая: не передается ни вѣрности природныхъ цвѣтовъ, ни ихъ переходовъ, ни оттѣненій, что видно изъ таблицы. Окраска должна только соотвѣтствовать стилизированному украшенію, но отнюдь не стремиться къ реальному подражанію природы.

При мраморныхъ постройкахъ, кажется, не было обязательнаго цвѣта. Въ болѣе позднее время раскраска отдѣльныхъ частей прекращается, и тогда ихъ стараются разыграть только пластикой.

Въ скульптурѣ деревянныя и терракотовыя изображенія фигуръ всегда вполнѣ окрашивались, также какъ и скульптурныя произведенія, сдѣланныя изъ пористаго известковаго туфа и покрытыя штукатуркой; на произведеніяхъ, изваянныхъ изъ благородныхъ матеріаловъ, можно указать на очень незначительную окраску, а во многихъ случаяхъ и совсѣмъ нѣтъ слѣда таковой.

Матеріаломъ для скульптурныхъ произведеній цвѣтущаго періода греческаго искусства служили: бронза, слоновая кость и черное дерево, иногда покрытое цвѣтною эмалью, и бѣлый мраморъ.

Фиг. 1. Раскрашенный карнизъ (гусёкъ) съ львиной головой изъ Селинунта.
» 2. Акротерій изъ храма Безкрылой Побѣды (Nice Apteros).
» 3—6. Раскрашенные гзымсы изъ Пропилеевъ. Аѳины.
» 7. Орнаментъ отъ одной капители пиластра изъ храма Тезея. Аѳины.
» 8. Орнаментъ изъ храма въ Селинунтѣ.
» 9. Фризъ изъ храма Юпитера въ Эгинѣ.
» 10. Гуськовый орнаментъ изъ Пароенона.
» 11. Орнаментъ, найденный въ Паллацолле (Pallazolle).
» 12 и 13. Меандры.
» 14. Украшеніе на денежномъ ящикѣ. Лондонъ.
» 15. Поле метопа изъ обожженной глины, найденнаго въ Паллацолле.
» 16. Внутренняя отдѣлка денежнаго ящика изъ Пропилеевъ.
» 17. Вѣнчающій гзымсъ изъ обожженной глины.

Заимствовано изъ: «Hittorf & Zanth, architecture antique de la Sicile ou recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne».
«Semper, der Stil».
«Jones, the grammar of Ornament».

Таблица 6.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

КЕРАМИКА.

Греки — и только одни они — издѣлія горшковъ возвысили въ свободное искусство. Тогда какъ въ Египтѣ производство глиняныхъ сосудовъ, служившихъ тамъ, во всякомъ случаѣ, только для обыкновенныхъ потребностей или дешевой замѣной драгоцѣнной утвари, было возложено на презрѣнную касту рабовъ, — греческіе горшечники пользовались большимъ уваженіемъ, такъ что въ честь ихъ выбивали медали и сооружали памятники.

Фиг. 36.

Фиг. 37.

Рукой формованные сосуды съ пластическими украшеніями у грековъ очень рѣдки. Введеніе горшечнаго круга (гончарнаго станка) принадлежитъ доисторическому времени и уже упоминается Гомеромъ. Доказательства этого способа фабрикаціи нашлись также въ мусорѣ развалинъ старыхъ Микенъ.

Фиг. 38.

Фиг. 39.

Старѣйшія греческія вазы разукрашены весьма просто; на свѣтломъ (бѣломъ или красноватомъ) глиняномъ грунтѣ накрашивались коричневыя ленты, круги, квадраты и т. п. Вскорѣ, однако, на нихъ стали появляться фризы съ изображеніями животныхъ.

Въ дальнѣйшее время появляются изображенія фигуръ полосами, въ видѣ поясовъ, между ленточными украшеніями, волнистыми линіями, сердцевидными и лавровыми листьями, меандрами и т. п., все еще темныя на свѣтломъ фонѣ, при чемъ часто употребляется бѣлый фонъ. Здѣсь, рядомъ съ человѣческими фигурами, съ любовью изображали мѣстныхъ животныхъ земли и моря.

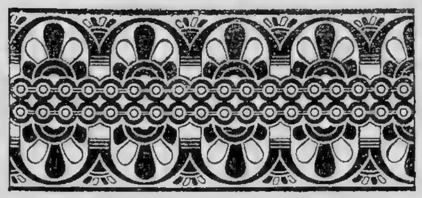
Въ цвѣтущій періодъ въ декорированіи вазъ неоднократно встрѣчаются богатыя композиціи миѳологическаго содержанія, исполненныя кистью съ удивительной граціей. Орнаменты съ особенно излюбленными косо-направленными пальметами встрѣчаются въ это время въ умѣренномъ количествѣ. Въ эту эпоху попадаются бóльшею частью черныя вазы съ красными фигурами, но встрѣчаются также и бѣлыя — съ черными фигурами.

Затѣмъ послѣдовалъ періодъ полихроміи, который можно было бы назвать упадкомъ греческой керамики. Краски стали употреблять въ бóльшемъ разнообразіи, а именно: свѣтло-желтую, золотисто-желтую, голубую, фіолетовую и даже самое золото.

Фигуры 36, 37, 38 и 39 могутъ служить образцами формъ интересныхъ, красивыхъ греческихъ вазъ съ изображенными на нихъ миѳологическими сюжетами.

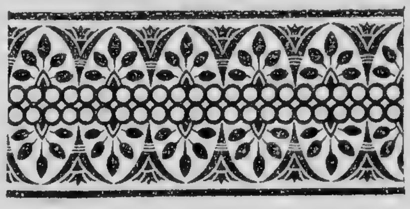
Фиг. 1—9. Формы греческихъ вазъ.
» 1. Amphora, сосудъ для масла, вина и т. п.
» 2. Hydria, сосудъ для носки воды.
» 3. Urne, сосудъ для храненія пепла.
» 4. Oenochoen, кувшинъ для вина.
» 5. Kylix, чаша для питья.
» 6. Deinos, Krater, сосудъ для смѣшиванія.
» 7. Lekythos, сосудъ для елея.
» 8. Kantharos, двуручная чаша для питья.
» 9. Rhyton, сосудъ для питья.
» 10. Женская фигура на амфорѣ въ Національномъ музеѣ въ Неаполѣ.
» 11—34. Орнаменты на вазахъ въ музеяхъ Неаполя, Рима, Мюнхена, Парижа и Лондона.
» 35. Живопись внутренней стороны одной чаши.
» 36. Ваза съ красными фигурами на черномъ фонѣ, блестящаго періода. Парижъ.
» 37. Сосудъ для смѣшиванія въ архаическомъ стилѣ; красныя фигуры на черномъ фонѣ. Парижъ.
» 38. Ваза съ красными фигурами на черномъ фонѣ, блестящаго періода. Мюнхенъ.
» 39. Роскошная амфора (amphora) съ многоцвѣтной окраской, времени упадка.

Заимствовано изъ: «Genick, Kunstgewerbliche Vorbilder. Keramik. Gefässformen des klassischen Altertums».
«Jones, the grammar of ornament».



Фиг. 33.

Фиг. 35.



Фиг. 34.

Фиг. 12.

Таблица 7.

РИМСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА. СКУЛЬПТУРА. ОРНАМЕНТИКА.

Римъ представляетъ одну изъ самыхъ важныхъ эпохъ въ исторіи, эпоху дополняющую и замыкающую кругъ, пройденный образованностью и искусствомъ древняго міра. Встрѣчая младенчество этого искусства въ Египтѣ, юность — въ Ассиріи, возмужалость — въ Греціи, — въ Римѣ, представляющемъ переходъ въ искусствѣ къ новымъ, возрождающимся христіанскимъ идеямъ и культу,— можно считать дряхлость и разложеніе языческаго культа*).

Вслѣдствіе недостатка оригинальнаго художественнаго генія, римляне въ своихъ произведеніяхъ искусства показываютъ положительную зависимость отъ этрусскаго, а особенно — отъ греческаго искусства. Первое должно было, какъ предшествовавшее въ Италіи, отразиться въ характерѣ римлянъ, подготовивъ имъ на мѣстѣ извѣстную культуру. Второе не могло не повліять на ихъ развитіе, во первыхъ, по близости и сходству странъ, какъ въ географическомъ, такъ и въ климатическомъ отношеніяхъ; во вторыхъ, греки, подчинившись римскому завоеванію, утративъ свою личную самостоятельность и пришедши къ упадку, продолжали свою художественную дѣятельность въ Римѣ, куда и переселялись для работы; и, наконецъ, туда во множествѣ перевозились изъ Греціи лучшія художественныя произведенія и служили, слѣдовательно, тамъ готовыми оригиналами и копировались.

Но, заимствуя отъ грековъ основы религіи, образованность и искусства и, въ то же время, рѣзко отличаясь отъ нихъ характеромъ, римляне не поклонялись такъ во всемъ идеѣ красоты, какъ греки, и потому не придавали искусству такого первенствующаго значенія; ища во всемъ цѣлесообразности и смотря на все съ практической стороны, они и на искусство смотрѣли, главнымъ образомъ, съ такой-же точки зрѣнія, видя въ немъ полезное занятіе, дающее, кромѣ того, удобства въ жизни, пріятный комфортъ и даже роскошь, и, отдаляясь въ немъ отъ идеала прекраснаго, разработывали зато его практическія стороны, дѣлая всевозможныя примѣненія. Архитектура, такимъ образомъ, дала безконечное множество самыхъ разнообразныхъ общественныхъ зданій, примѣнила и до совершенства разработала арку и сводъ, предпринимая самыя смѣлыя и остроумныя инженерныя сооруженія. Кромѣ многочисленныхъ храмовъ и надгробныхъ памятниковъ, колоссальныхъ театровъ, амфитеатровъ, цирковъ, римляне создали совершенно новые типы зданій общественнаго назначенія, какъ термы, базилики (получившія дальнѣйшее развитіе въ древне-христіанскомъ искусствѣ), — тріумфальныя арки; сооружали превосходнѣйшія дороги, мосты акведуки въ высоко-развитой и законченной системѣ, и пр. Сооружая памятники архитектуры, римляне одновременно воздвигали множество скульптурныхъ произведеній (хотя скульптура у нихъ была болѣе

*) См. Лекціи ист. иск. академика Горностаева.

портретнаго, массоваго характера, чѣмъ творческаго), — разработывали въ различныхъ примѣненіяхъ орнаментъ и дали большое развитіе стѣнной живописи. Но, зато съ эстетической точки зрѣнія, намѣсто классической чистоты формъ, здѣсь выступало часто ненужное, преувеличенное ихъ декорированіе.

Влеченію римлянъ къ роскоши и блеску соотвѣтствовалъ болѣе другихъ коринѳскій ордеръ, капитель котораго иногда, какъ напр. въ Пантеонѣ въ Римѣ (фиг. 1), представляла очень тонко прочувствованную обработку; напротивъ, форма, такъ называемой, капители — композита (фиг. 3), составленная смѣшеніемъ коринѳской съ іонической,— производитъ впечатлѣніе чрезмѣрной переработки.

Множество другихъ варіацій коринѳской капители, которыя мы потомъ снова находимъ въ періодъ ренессанса, съ дельфинами, крылатыми лошадьми и т. д. на мѣстѣ волютъ, свидѣтельствуютъ о переходящей черезъ край фантазіи ихъ изобрѣтателей.

Въ орнаментахъ римляне стремятся производить эффектъ нагроможденными массами украшеній, при чемъ постоянное повтореніе завитковъ часто дѣйствуетъ утомительно на зрителя. Отдѣльныя формы листьевъ такъ строго стилизированы, что трудно узнать ихъ естественное происхожденіе. Чаще всего употребляется листъ акантуса, который, со своими округленными зубцами и болѣе полными формами, оказывается здѣсь гораздо менѣе красивымъ и нѣжнымъ, чѣмъ въ греческомъ искусствѣ. Завитки акантуса; прилагаемаго нами въ текстѣ на фиг. 11, конечно, болѣе всего приближаются къ природному растенію, но, можетъ быть, эту работу слѣдуетъ приписать греческому рѣзцу. Кромѣ акантуса, въ орнаментахъ встрѣчаются еще дубовые листья, лавръ, кедровыя шишки, виноградъ, пальма, плющъ, алоэ, вьюнъ, колосъ, макъ и т. п.; все это равномѣрно чередуется въ свободномъ широкомъ развитіи и богато разнообразится цвѣтами, фруктами, гирляндами, развѣшенными между телячьими черепами, трофеями, жертвенниками и фигурными украшеніями.

Фиг. 1. Коринѳская капитель изъ Пантеона въ Римѣ.
» 2. Верхняя часть канделябра; изъ Ватиканскаго музея.
» 3. Композитная капитель изъ храма Юноны въ Римѣ.
» 4. Обломокъ фриза, найденный въ виллѣ Адріана въ Тиволи, теперь въ Латеранскомъ музеѣ въ Римѣ.
» 5 и 7. Розетки, изъ Ватиканскаго музея.
» 6. Обломокъ фриза, въ Римѣ.
» 8 и 11. Базы колоннъ позднѣйшаго римскаго времени.
» 9 и 10. Куски карнизовъ изъ руинъ царскихъ дворцовъ въ Палатинѣ.
» 12. Украшеніе на боевой колесницѣ, изваянной изъ мрамора; въ Ватиканскомъ музеѣ.

(Фиг. 3 и 8 — 11 по Piranesi, остальныя по фотографическимъ снимкамъ и моделямъ).

Таблица 8.

РИМСКОЕ ИСКУССТВО.

МОЗАИЧНЫЕ ПОЛЫ.

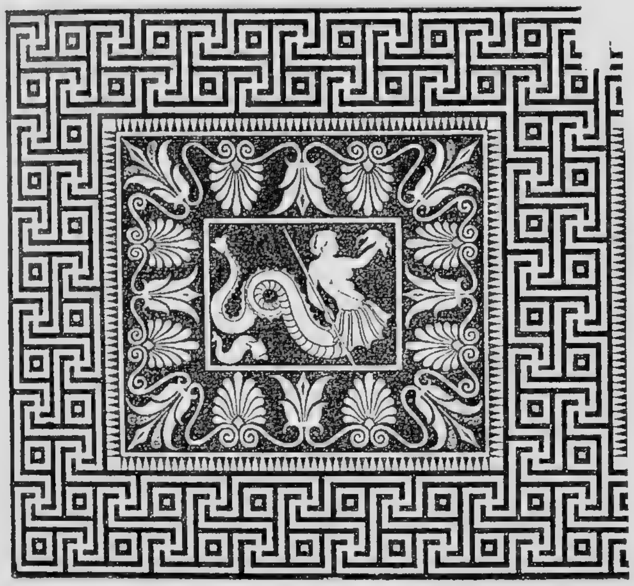
Родина мозаики — вѣроятно Востокъ. У грековъ ея техника получила значительное развитіе и римлянами была, наконецъ, доведена до высшаго совершенства. Послѣдніе, какъ показываютъ многіе, отрытые въ Помпеѣ полы, посредствомъ мозаики изображали не только геометрическіе узоры, но и цвѣты, живот-

Фиг. 11.

Фиг. 12.

ныхъ, повседневную жизнь, человѣческія фигуры и боговъ, т. е. совершенно полныя картины, въ большинствѣ случаевъ, вѣроятно, подражанія болѣе не существующимъ греческимъ картинамъ. Матеріаломъ служили обыкновенно разноцвѣтные камни, а именно мраморъ (изрѣдка стеклянная паста). Форма мозаичныхъ пластинокъ, употреблявшихся для половъ, фиг. 2 и 3, очень разнообразна, между тѣмъ какъ въ настоящей мозаикѣ, состоящей въ изображеніи интересныхъ ковровыхъ узоровъ, свободныхъ орнаментальныхъ завитковъ или фигуръ,—на бетоновой подложкѣ прикрѣплялись одинъ къ другому маленькіе камушки, фиг. 1 и 4—12. Подобный способъ мозаики примѣнялся и къ стѣнамъ и къ сводамъ.

Позднѣе, при отдѣлкѣ половъ вошли въ частое употребленіе мотивы, показывающіе стремленіе дать впечатлѣніе рельефа, какъ показываетъ на табл. 5 фиг. 13, но это служитъ въ то же время доказательствомъ тому, что вкусъ той эпохи приходилъ къ упадку.



Фиг. 13.

Фиг. 1. Мозаичный фризъ въ домѣ Фавна въ Помпеѣ (по Никколини).
» 2 и 3. Образцы мозаичныхъ плитъ въ Палатинскомъ музеѣ въ Римѣ (взято изъ Г. Дольмеча).
» 4 и 5. Мозаичные полы изъ охотничьей виллы въ Флиссемѣ, близъ Тріэры (по Шмидту, памятники зодчества римскаго періода въ Тріэрѣ и его окрестностяхъ, 1843).
» 6 и 7. Мозаичные полы изъ Помпеи (взято изъ Г. Дольмеча).
» 8, 9 и 10. Таковые-же, изъ термъ Каракалла въ Римѣ (взято изъ Г. Дольмеча).

Фиг. 11 и 12. Мозаичные полы изъ Помпеи (по Никколини).
» 13. Помпейская мозаика изъ бѣлаго и чернаго мрамора.

Таблица 9.

ПОМПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ и РАСПИСАННЫЯ ШТУКАТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

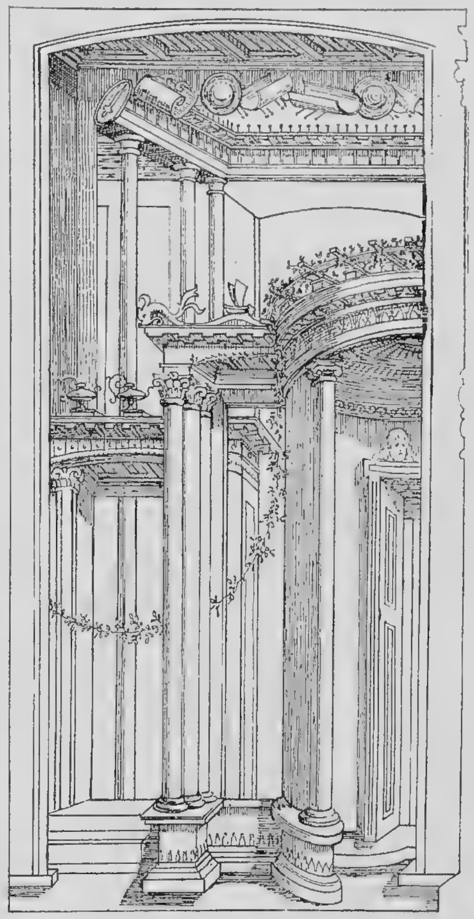
Въ найденныхъ въ Помпеѣ, Геркулануме, Стабіѣ (Stabiä) и также въ Римѣ образцахъ стѣнной живописи, служившей вначалѣ только декоративнымъ цѣлямъ, обнаруживается самостоятельное мастерство, которое развилось подъ вліяніемъ, стремившагося къ роскоши римскаго духа, хотя происхожденіе этого рода живописи несомнѣнно надо отнести къ Греціи.

Живописное декорированіе стѣнъ существовало въ Помпеѣ отъ III-го столѣтія до Р. Х. до 63 года послѣ Р. Х., года разрушенія города. Въ немъ можно прослѣдить четыре, слѣдующихъ другъ за другомъ типа, а именно, сперва, такъ называемый, *стиль инкрустацій*, образецъ котораго можно встрѣтить уже въ эллинско-восточномъ способѣ этого искусства. Этотъ стиль заключается въ живописномъ подражаніи стѣннымъ плоскостямъ, выложеннымъ разноцвѣтными квадратными кусками мрамора и расчлененнымъ оштукатуренными архитектоническими частями.

Второй типъ составляетъ *живописный стиль архитектуры*, въ которомъ, при замѣнѣ пластическихъ стѣнныхъ отдѣленій посредствомъ перспективной живописи, производится кажущаяся архитектурная обдѣлка, обрамляющая большею частью пейзажную или фигурную серединную картину.

Третьимъ типомъ считается *свободный стиль орнамента;* въ немъ отсутствуютъ архитектоническія раздѣленія, между тѣмъ какъ на ихъ мѣстѣ стѣна разводится полями, средина которыхъ разукрашена маленькими картинами. Отдѣльныя главныя картины и здѣсь еще окаймляются раскрашеннымъ архитектурнымъ бордюромъ.

Четвертый типъ, встрѣчающійся въ Помпеѣ чаще всѣхъ, есть, такъ называемый, *перспективный стиль*, посредствомъ котораго, кажется, болѣе всего достигается идеальное расширеніе безоконныхъ комнатъ. Въ этомъ случаѣ вся стѣна разыграна роскошно оживленнымъ рисункомъ граціозной мнимой архитектуры, съ которой связаны разныя фигурныя композиціи.



Фиг. 21

Во всѣхъ этихъ типахъ, въ отношеніи всеобщаго распредѣленія, замѣчается извѣстная зависимость отъ эллинскихъ образцовъ, происходящихъ изъ Александріи, между тѣмъ какъ отдѣльныя части, т. е. раскрашенная орнаментика плоскостей и изображенныя съ вѣрнымъ подражаніемъ природѣ гирлянды, драпировки и ленты, развѣшенное оружіе, маски, животныя, плоды, цвѣты и деревья — выражаютъ свѣжую самостоятельность.—Изъ растеній особенно любили изображать плющъ и виноградныя лозы, также лавръ, мирту, кипарисъ, масличное дерево и пальму.

Эти живописныя работы, большею частью al fresco, произведенныя простыми мастеровыми съ удивительнымъ чувствомъ и смѣлымъ мастерствомъ — всѣ безъ исключенія показываютъ оживленную прелесть красокъ, которая почти съ излишнею равномѣрностью распространяется по всѣмъ комнатамъ. Благотворное впечатлѣніе производятъ выдержанные въ стѣнныхъ отдѣленіяхъ переходы красокъ, въ которыхъ соблюдается извѣстный порядокъ. Такъ, цоколя, напр., имѣютъ обыкновенно черный фонъ, средняя часть стѣны, въ такомъ случаѣ, представляетъ темнокрасный, зеленый, голубой или желтый фонъ, между тѣмъ какъ верхняя часть исполнена въ большинствѣ случаевъ на бѣломъ фонѣ. Стѣны всегда имѣютъ наверху маленькій расписанный штукатурный карнизъ (фиг. 15—20), на который опирается потолокъ, часто сводистый; послѣдній не рѣдко также былъ разукрашенъ цвѣтной штукатуркой съ граціозными пестрыми линейными орнаментами по свѣтлому фону. Потолки дѣлались, однако, большею частью деревянные; они, къ сожалѣнію, были уничтожены пожаромъ, и поэтому мы не можемъ составить себѣ точнаго понятія о тогдашнемъ способѣ ихъ разукрашиванія.

Фиг. 1. Стѣнная картина, представляющая Викторію, изъ Помпеи.
» 2 и 3. Отвѣсные фризы, оттуда-же; въ Неаполитанскомъ музеѣ.
» 4 и 5. Бордюры изъ Помпеи.
» 6. Фризъ, оттуда-же (взято изъ Г. Дольмеча).
» 7—12. Бордюры изъ Геркуланума и Помпеи.
» 13 и 14. Живопись на цоколяхъ изъ Помпеи.
» 15—20. Расписанные штукатурные карнизы, оттуда-же (взято изъ Г. Дольмеча).
» 21. Стѣнное поле съ перспективной архитектурой.—Живопись изъ Помпеи.

(Фиг. 1—5, 7—14 и 21 изъ двухъ большихъ сочиненій Цаана и Никколини).

Таблица 10.

ПОМПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО.

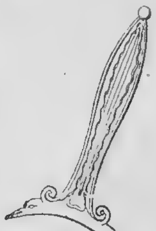
МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

Національный музей въ Неаполѣ, такъ же, какъ и коллекціи, собранныя во Флоренціи и въ другихъ мѣстахъ Италіи, даютъ возможность широко взглянуть на мелкое искусство и промышленность стараго времени. Глядя на эти предметы, сдѣланные изъ бронзы, хотя бы они были назначены даже только для обыкновеннаго ежедневнаго употребленія, мы проникаемся глубокимъ удивленіемъ къ выдержанному въ нихъ стилю и тонко взвѣшенной благородной формѣ, нисколько въ то же время не нарушающей ихъ практическаго назначенія.

Канделябры, лампы, ламповыя подставочки, большею частью въ формѣ треножниковъ, вазы, сосуды для варки, ѣды и питья, въ которыхъ свободный талантливый рисунокъ профиля, шейки (горла), а особенно рукоятокъ и ручекъ достигаетъ высокаго совершенства; кровати, жаровни, театральныя маски, вооруженіе и какія бы то ни были другія вещи: отъ всѣхъ отъ нихъ вѣетъ свѣжимъ дыханіемъ греческой красоты и сознаніемъ чувства мѣры, господствующей почти повсюду.

Фиг. 16.

Фиг. 18.



Фиг. 17.

Фиг. 19.

Бронзовыя статуэтки составлены обыкновенно изъ нѣсколькихъ, отдѣльно отлитыхъ частей. Многія, по причинѣ своей чисто художественной формы, могутъ считаться лучшими произведеніями стараго свѣта. Во всѣхъ въ нихъ — богатѣйшая орнаментація, обличающая строго-выдержанный античный вкусъ. Нѣкоторыя, дошедшія до насъ чаши и иныя вещи носятъ въ своихъ формахъ восточный характеръ.

Какъ однородныя, похожія на эти помпейскія бронзы произведенія, мы представляемъ въ нашихъ иллюстраціяхъ въ текстѣ, фиг. 16—19, нѣсколько старо-римскихъ серебряныхъ сосудовъ, заимствованныхъ изъ знаменитой Гильдесгеймской находки серебряныхъ вещей. Эта находка, отрытая въ 1868 году, содержитъ почти полный составъ античной сервировки на 3 персоны, какъ: тарелки, блюда, чаши, графины, кубки, плавильникъ, треножникъ, солонку и т. п., всего 69 вещей, выдѣланныхъ изъ прогоннаго листового серебра, частью украшенныхъ также разноцвѣтною и черною эмалью (Nielloarbeit). По тщательной техникѣ, точно такъ же, какъ и по стилю исполненныхъ на нихъ рельефныхъ картинъ и украшеній, можно съ увѣренностью заключить, что онѣ относятся къ производству лучшаго времени римской художественной промышленности. Безъ сомнѣнія, это богатое сокровище было взято въ добычу германцами (полчищами Вара), и, по неизвѣстнымъ причинамъ зарытое ими въ землю въ Гильдесгеймѣ*), пролежало тамъ 2 тысячелѣтія, вслѣдствіе чего отлично сохранилось. Въ настоящее время вся коллекція находится въ Берлинскомъ музеѣ.

Въ эпоху императоровъ, когда, по мѣрѣ обогащенія Рима, первоначальная строгая умѣренность стала переходить все въ болѣе и болѣе разроставшуюся роскошь,—всѣ эти предметы посуды, утвари и пр. во множествѣ производились изъ серебра, золота и, наконецъ, даже украшались драгоцѣнными камнями. Но, къ сожалѣнію, до насъ не дошли эти интересныя произведенія, изъ которыхъ бóльшая часть металлическихъ—перелита, изъ желанія воспользоваться цѣнностью матеріала, а сдѣланныя изъ драгоцѣнныхъ камней—погибли по своей хрупкости.

*) Гильдесгеймъ — главн. городъ прежняго епископства (княжества) Гильдесгеймскаго, а теперь округа того-же имени въ Ганноверѣ. Центръ романскаго искусства и нѣмецкихъ рѣшетчатыхъ построекъ (Fachwerkbau) въ стилѣ готическомъ и ренессанса. — Примѣчаніе редакціи (Энциклоп. сл. Брокгауза и Ефрона).

Фиг. 1. Шлемъ, въ Неаполитанскомъ музеѣ.
» 1а. Пóножъ (ножной панцырь), тамъ-же.
» 2 и 3. Двѣ лампы, въ Неаполитанскомъ музеѣ.
» 4 и 5. Большіе канделябры, въ собраніи Лувра въ Парижѣ.
» 6 и 8. Большіе канделябры, въ Неаполитанскомъ музеѣ.
» 7. Боковой видъ увеличенной капители канделябра № 6.
» 9. Капитель канделябра, въ Неаполѣ.
» 10. Двуручный маленькій канделябръ съ фигурой Фавна, въ Неаполѣ.
» 11. Bisellium, почетное сидѣнье для членовъ магистрата, съ прекраснымъ профилированіемъ; въ Луврѣ въ Парижѣ.
» 12 и 13. Треножники изъ Геркуланума, въ Неаполитанскомъ музеѣ.
» 14 и 15. Маленькія маски, декоративные обломки; въ Неаполѣ.
» 16 и 17. Рукоятки кострюлей или металлическихъ зеркалъ, изъ Гильдесгеймской находки серебра.
» 18. Чаша для питья безъ ручки, изъ той же находки.
» 19. Чаша для питья съ двумя ручками, также оттуда. Украшенія ея представляютъ разные символы, относящіеся къ культу Бахуса.

(Фиг. 1—15 заимствованы изъ двухъ сочиненій Овербекка и Никколини).
(Фиг. 16—19 изъ «Holzer, Der Hildesheimer antike Silberfund»).

Таблица 11.

КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ.

Китайцы въ декоративномъ искусствѣ уже очень рано достигли довольно высокой степени совершенства. Но на этомъ они и остановились, и впродолженіе многихъ столѣтій ихъ система орнаментированія не дѣлаетъ успѣха, уже не говоря о томъ, что болѣе новые ихъ продукты составляютъ только подражанія старымъ предметамъ, часто, правда, на то и расчитанныя, чтобы въ этомъ отношеніи ввести въ заблужденіе.

Ведя начало существованія своего государства съ глубочайшей древности (по мнѣнію самихъ китайцевъ — за 3000 лѣтъ до Р. Х.), китайцы, имѣя такую долговѣчную исторію, въ искусствѣ всегда стояли совершенно обособленно отъ другихъ цивилизованныхъ народовъ, почти ни отъ кого ничего не заимствуя и выработавъ, такимъ образомъ, совершенно самостоятельную манерность, не имѣющую ничего общаго съ другими стилями.

Вслѣдствіе такой изолированности, а съ другой стороны, вслѣдствіе свойства національной способности, увлекающейся отдѣльными деталями и не доходящей до созданія чего-нибудь монументальнаго, у китайцевъ слабо развилась архитектура: за исключеніемъ величественныхъ пагодъ и тріумфальныхъ арокъ, во всемъ остальномъ китайское зодчество не идетъ дальше мелкихъ построекъ, ведущихъ свое происхожденіе отъ кочевыхъ палатокъ, а потому не способствующихъ развитію архитектоническихъ принциповъ. Поэтому и осмысленная стильная орнаментація, вытекающая изъ архитектурныхъ требованій, не нашла себѣ развитія въ китайскомъ искусствѣ; нормальное рисовальное искусство, обусловленное законами перспективы и пониманіемъ свѣто-тѣни, до настоящаго времени не пошло дальше

Фиг. 14.

Фиг. 15.

первобытнаго состоянія и не выходитъ изъ предѣловъ декоративности (къ которой у китайцевъ много чувства пониманія). Отсюда происходитъ фантастичность въ орнаментальныхъ композиціяхъ, и отсутствіе ихъ законченности и простоты, присущихъ строгому стилю.

Но, съ другой стороны, въ китайской орнаментаціи много воображенія, и красота ея заключается въ большомъ разнообразіи, въ богатствѣ и гармоніи красокъ, обширное и граціозное примѣненіе которыхъ въ высшей степени заслуживаетъ вниманія въ керамикѣ, тканяхъ, разнаго рода инкрустаціяхъ и во множествѣ предметовъ украшеній и декоративнаго свойства.

Мотивы орнаментальныхъ украшенiй крайне разнообразны и китайцы къ нимъ примѣняютъ всевозможныя видимыя формы и предметы: на ряду съ примѣненiемъ къ орнаменту растенiй своей флоры и геометрическихъ комбинацiй, — китайцы вводятъ въ орнаменты природу и даже ея явленiя — горы, скалы, деревья, водяныя волны, даже молнiю и проч., а также разные предметы, какъ свертки, вазы и др.; кромѣ того, въ изображенiяхъ сильно преобладаютъ символическiя существа, въ видѣ разныхъ вымышленныхъ страшныхъ животныхъ, драконовъ и всевозможныхъ чудовищъ, которыя, впрочемъ, не смотря на всю причудливость такой фантазiи, впродолженiе многихъ столѣтiй остаются неизмѣнно одними и тѣми-же въ своемъ исполненiи, безъ малѣйшихъ признаковъ авторскаго индивидуализма, по причинѣ, конечно, подражательнаго инстинкта и традицiонной неподвижности китайской нацiи.

Фиг. 16.

Въ Китаѣ въ высшей степени достойна вниманiя живопись на фарфоровыхъ сосудахъ. Ихъ края обыкновенно обрамлены бордюрами, между которыми особенно часто встрѣчается въ различныхъ варiацiяхъ меандръ. Фиг. 9, 10, 11 и верхняя часть фиг. 4 показываютъ нѣкоторыя изъ немногихъ условно обработанныхъ формъ такихъ бордюровъ. Вообще, китайскiй меандръ, какъ и греческiй, образованъ изъ соединенiя отвѣсныхъ и горизонтальныхъ линiй, представляя изъ себя большею частью не непрерывные, а отдѣльно повторяющiеся одинаковые мотивы; но въ немъ менѣе правильности и красоты, чѣмъ въ греческомъ. На самихъ плоскостяхъ такихъ сосудовъ употребляются то геометрическiе узоры, то цвѣты, плоды и всевозможныя растенiя, частью стилизированныя съ грацiозною легкостью, частью съ педантичною тщательностью передающiя природу. Всѣ эти украшенiя покрываютъ вазы или одинаково повторяющимся рисункомъ, или же, что случается чаще, они разбросаны безъ всякой системы въ произвольномъ распредѣленiи, иногда оживленныя еще человѣческими фигурами и животными. Изъ отечественной флоры для декоративныхъ цѣлей болѣе всего употреблялись листья и цвѣты чайнаго дерева, затѣмъ розы, камелiи, дыни и т. д. — (Фиг. 14, 15 и 16 въ текстѣ представляютъ образцы такихъ расписанныхъ по фарфору двухъ вазъ и одной тарелки).

Фиг. 17.

Чудное впечатлѣнiе даетъ, наконецъ, всему цѣлому своеобразный, до сихъ поръ нигдѣ въ другомъ мѣстѣ не достигнутый блескъ китайской фарфоровой глазури, бѣлизна которой не чисто бѣлая, какъ на нашемъ изображенiи, но зеленовато-бѣлая. — Въ фиг. 1, въ композицiи и въ характерѣ замѣчается персидскiй отпечатокъ. Желтая краска, показанная на фигурахъ 4, 6 и 10, на оригинальныхъ предметахъ представляетъ золото.

Фиг. 17 представляетъ одинъ изъ немногихъ чудныхъ образцовъ китайской лаковой живописи XVIII столѣтiя, составляющiй собственность одной частной коллекцiи въ Парижѣ (господ. виконта де-Семалье). Этотъ сосудъ, по своему превосходному выполненiю, — какъ по общей формѣ, такъ и по качеству лака и по окраскѣ, — смѣло можетъ конкурировать съ знаменитой японской лаковой живописью. Собственно говоря, въ Китаѣ лаковая живопись распространена мало и производится большею частью (какъ и упомянутый примѣръ) въ императорскихъ мастерскихъ въ Пекинѣ. Но, зато и немногочисленные представители этого рода техники, составляющiе тамъ собственность императорскихъ и княжескихъ дворцовъ, удивительно разнообразны по формѣ и рисунку, изящны по краскамъ и легки, а часто прекрасно инкрустированы золотомъ и серебромъ.

Фиг. 1—5 и 9—13. Бордюры, фиг. 6—8 повторяющiеся узоры на раскрашенныхъ китайскихъ сосудахъ, находящихся большею частью въ South Kensington'скомъ музеѣ.
Фиг. 14. Расписанная ваза.
» 15. Расписанная тарелка.
» 16. Расписанная фарфоровая ваза.
» 17. Лаковый сосудъ XVIII-го столѣтiя.

Изъ сочиненiй: «Examples of chinese ornament by Owen Jones».
«Rouaix, Style».
«Rouam, Les arts du feu».
«M. Paléologue, L'Art Chinois».

Таблица 12.

КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ, ТКАНЬЁ, ВЫШИВАНІЕ и ПЕРЕГОРОДЧАТАЯ ЭМАЛЬ (ÉMAIL CLOISONNÉ).

Указанное уже фантастическое смѣшеніе узоровъ — характерно въ китайской живописи; но, при большомъ богатствѣ красокъ и счастливомъ ихъ соединеніи, эта особенность отступаетъ на задній планъ. Контуры очень охотно дѣлаются черными, бѣлыми, голубыми, красными и золотыми; благодаря этому, рисунокъ красивѣе и отчетливѣе выступаетъ, какъ изъ свѣтлаго, такъ и изъ темнаго фона.

Все, до сихъ поръ сказанное всецѣло относится и къ шелковымъ тканямъ и къ вышиваніямъ. Что обработка шелка уже задолго до Р. Х. достигла въ Китаѣ высокой степени развитія, всѣмъ извѣстно; но менѣе, вѣроятно, извѣстно то, что золотыя нити, употребляемыя при тканьѣ и вышиваніи, по всей вѣроятности, состоятъ изъ шелковыхъ нитей, обернутыхъ вызолоченной бумагой, или изъ каучуковаго вещества.

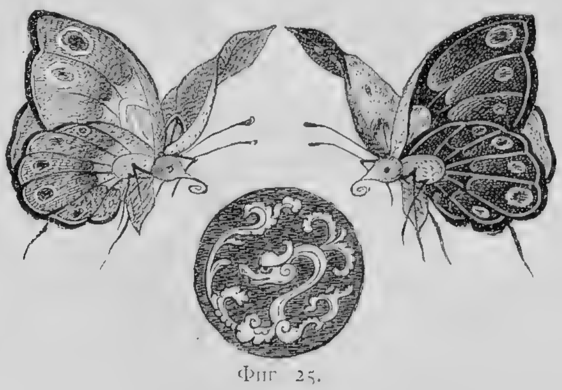
Высокую славу пріобрѣли себѣ также вазы и пластинки, разукрашенныя, такъ называемою, перегородчатою эмалью (émail cloisonné). Гдѣ она была изобрѣтена, до сихъ поръ нельзя рѣшить въ точности; во всякомъ случаѣ, ея употребленіе у китайцевъ уже очень давнишнее, и, вѣроятно, перешло къ нимъ съ Запада, съ которымъ они уже давно имѣли сношенія и моремъ и сухимъ путемъ. Самый способъ производства этихъ работъ слѣдующій: послѣ того, какъ выбранный рисунокъ уже обозначенъ на пластинкѣ, которую желаютъ покрыть эмалью — и которая для этого должна непремѣнно представлять металлическую поверхность, — отдѣльныя части въ этомъ рисункѣ разграничиваются тонкими, припаянными къ металлическому грунту золотыми проволоками или мѣдной легатурой; образовавшіяся вслѣдствіе этого ямочки (cloisons) наполняются тогда соотвѣтственно окрашенною эмалью, предварительно расплавленною въ печи. Послѣ охлажденія вся эмальированная поверхность гладко полируется. — Мотивы украшеній здѣсь тѣ-же, какъ и въ живописи и другихъ производствахъ.

Фиг. 24.

Фиг. 10 показываетъ произведенный такимъ способомъ, такъ часто варьированный государственный символъ первобытнаго дракона (сравни фиг. 6): изъ несовершеннаго состоянія дракона, по китайскому воззрѣнію, развился человѣкъ.

Фиг. 1. Обычныя изображенія плодовъ и цвѣтовъ, накрашенныя на фарфорѣ.
» 2. Расписанный бордюръ китайскаго сосуда.
» 3. Живопись на деревянной коробкѣ.
» 4, 5 и 6. Части вытканнаго шелкомъ и золотомъ полога кровати съ балдахиномъ (XV столѣтія).
» 7, 8 и 9. Образцы тканыхъ матерій.
» 10 и 11. Части мѣдной старо-китайской вазы, обработанной перегородчатою эмалью.
» 12—23. Орнаменты на вазахъ, чашахъ и кадильницахъ, обработанные перегородчатою эмалью.
» 24. Крышка коробки, обработанная перегородчатою эмалью.
» 25. Декоративные мотивы.

Изъ сочиненій: «Examples of chinese ornament by Owen Jones».
«Les arts décoratifs par Ed. Lièvre».
«Kunst und Gewerbe vom bayr, Gewerbemuseum zu Nürnberg 1875».
«Rouam, La Peinture décorative».
«M. Paléologue, L'art Chinois».



Фиг. 25.

Таблица 13.

ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО.

ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

Объ отношеніяхъ китайскаго и японскаго искусствъ смотри текстъ къ табл. 14.

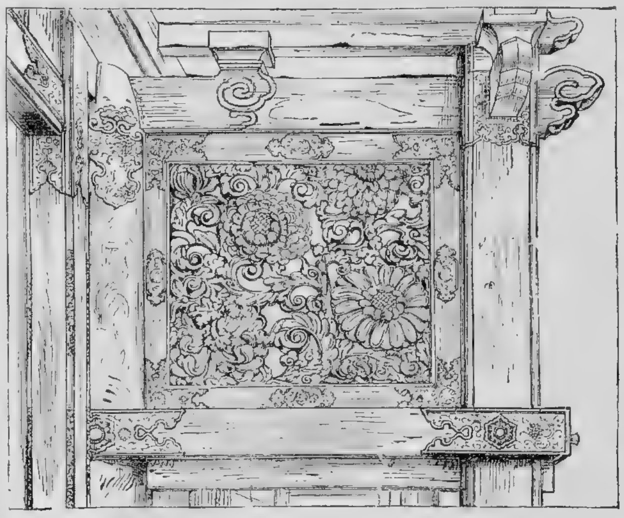
Изъ японскихъ предметовъ искусства, лаковыя произведенія съ давнишняго времени и болѣе всего пріобрѣли себѣ высокую и совершенно заслуженную славу; потому что именно въ нихъ проявляется непостижимая для насъ техническая законченность—продуктъ рабочей традиціи, тянувшейся столѣтіями и унаслѣдованной изъ поколѣнія въ поколѣніе въ кругу отдѣльныхъ семействъ. Это, болѣе и болѣе возрастающее усовершенствованіе въ производствѣ ихъ художественно-промышленныхъ предметовъ можно приписать замкнутости цеховъ и сословій, какъ въ Японіи, такъ и въ Китаѣ.

Фиг. 51.

Между тѣмъ, какъ орнаменты китайскихъ лаковыхъ произведеній представляютъ большею частью натуралистическіе мотивы, въ японскихъ они чаще — геометрическаго свойства или чисто линейныхъ комбинацій. Здѣсь, однако-же, какъ и въ другихъ отрасляхъ постоянно высказывается, упомянутое уже у китайцевъ, нерасположеніе къ систематическому распредѣленію орнаментовъ. (Сравни фиг. 1—8, 11, 12, 14, 20 и 21, 22 и 23; табл. 14, фиг. 10).

Стиль лаковой живописи до сегодня остался тотъ-же, также какъ и замѣчательно сложный способъ ея производства. Матеріалъ, который, смотря по назначенію предметовъ, состоитъ изъ дерева, изъ нѣсколькихъ бумажныхъ слоевъ, papier-maché или лаковаго плетенія, получающихъ вслѣдствіе покрытія смолой гладкую поверхность,—тѣмъ больше покрывается лакомъ, чѣмъ изящнѣе должны въ концѣ концовъ выходить произведенія. Такимъ образомъ, въ самыхъ драгоцѣнныхъ — встрѣчается иногда до 20 лаковыхъ слоевъ. Происходящія при этомъ манипуляціи въ высшей степени скучны и продолжительны. Для украшенія часто вдѣлываютъ перламутръ и слоновую кость; но самое обыкновенное—это позолота, которая бываетъ двухъ родовъ: или орнаментъ при каждомъ новомъ слоѣ лака снова окрашивается золотомъ (вслѣдствіе этого получается рельефный видъ), или одинъ разъ произведенная позолота просвѣчиваетъ черезъ верхній слой прозрачнаго лака. Лакъ встрѣчается, какъ готовый природный матеріалъ (древесный сокъ), въ желтомъ, коричневомъ и свѣтло-желтомъ видѣ. Послѣдній на воздухѣ въ короткое время принимаетъ глубоко-черную окраску.

Лаковая живопись играетъ важную роль также при архитектурѣ, особенно при буддійскихъ храмовыхъ постройкахъ, которыя, какъ почти всѣ японскія строенія, производятся исключительно изъ дерева. Эти постройки богато-раскрашены лаковыми красками, отчасти вызолочены и выложены бронзовой оправой; на богато-развитой системѣ консолей покоятся ихъ далеко выступающія хвостатыя крыши, коньки которыхъ разукрашены бронзовыми драконами и рыбьими фигурами. Все это въ такихъ сооруженіяхъ даетъ чрезвычайно роскошное сочетаніе красокъ.



Фиг. 52.

Въ основѣ употребленія бронзовыхъ обивокъ (фиг. 51 и 52) лежатъ, кромѣ декоративныхъ, также практическія соображенія, потому что посредствомъ ихъ дерево предохраняется отъ сырости. При пересѣченіяхъ въ деревянныхъ потолкахъ и дверяхъ, для большей прочности, также придѣлываются богато выплавленныя или рѣзныя бронзовыя оправы съ хорошенькими гвоздиками, украшенными розетками.

Фиг. 1—50. Мотивы лаковой живописи.

Изъ: «Keramic art of Japan by Audsley-Bowes».

Фиг. 51 и 52. Столбы и рѣзная вставка (chrysanthemum) отъ воротъ храма Нихи-Хонъ-гванъ-и.

Изъ: «Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan».

Таблица 14.

ЯПОНСКОЕ ИСКУССТВО.

ТКАНЬЁ, ЖИВОПИСЬ и ПЕРЕГОРОДЧАТАЯ ЭМАЛЬ.

Въ произведеніяхъ китайскаго и японскаго искусствъ невозможно найти точныхъ отличительныхъ признаковъ. Причина этого заключается въ томъ, что между обѣими странами съ древнихъ временъ существовала оживленная торговля и обмѣнъ открытіями и успѣхами въ художественно-промышленной области. Слѣдствіемъ такого взаимнаго обученія, у обоихъ народовъ была тождественность, какъ въ развитіи вкуса, такъ и въ различныхъ техническихъ пріемахъ. Мы уже упоминали о томъ, что техническое исполненіе въ этихъ двухъ странахъ достигло высокаго совершенства; но именно это усовершенствованіе техники во внѣшности влекло за собою, какъ въ Китаѣ, такъ и въ Японіи, ограниченность духовнаго развитія и подавленность индивидуальнаго художественнаго сознанія, которыя еще немного меньше отражались на Японіи. — Если сказанное при табл. 11 и 12 можно отнести въ общихъ чертахъ и къ японскому искусству, то при этомъ нужно замѣтить, что въ новѣйшее время оно, кажется, опять принимаетъ свѣжее развитіе, какъ и вообще оно всегда отличалось немного болѣе правильной орнаментаціей, болѣе тонкою наблюдательностью природы и свободнѣе выступающимъ индивидуализмомъ. Въ Китаѣ, между тѣмъ, напротивъ того, за послѣднее время искусство идетъ къ упадку, главнымъ образомъ, по причинѣ нелѣпаго раздѣленія труда въ художественномъ производствѣ; тамъ одно и то-же произведеніе проходитъ черезъ руки нѣсколькихъ мастеровъ, исполняющихъ въ немъ послѣдовательно каждый свою часть своей узкой спеціальности: одинъ подготовляетъ работу, другой дѣлаетъ фонъ, третій — общее очертаніе, четвертый—главныя фигуры и т. д. Такая система должна исключать всякое творческое отношеніе къ дѣлу и авторскій индивидуализмъ и дѣлаетъ прогрессъ невозможнымъ.

Фиг. 20.

Фиг. 21.

Сравнительно съ китайцами, у японцевъ для насъ ново примѣненіе перегородчатой эмали (émail cloisonné) на фарфоровыхъ сосудахъ. Техника этого производства никогда не была достигнута европейцами. При такой обработкѣ вазъ, металлическія проволоки прикрѣпляются на нихъ посредствомъ легко расплавляемой стеклянной массы къ назначеннымъ для этого мѣстамъ, освобожденнымъ предварительно отъ глазури. Другой способъ упомянутъ при табл. 12.

Въ японскомъ искусствѣ достойно вниманія то обстоятельство, что, хотя въ обработываніи фарфора китайцы были учителями японцевъ, послѣдніе все-таки скоро пріобрѣли себѣ славу, что ихъ произведенія, не только вслѣдствіе своей доброты и изящества, но часто и по своимъ громаднымъ размѣрамъ, далеко оставляютъ за собою произведенія китайцевъ. Это можно сказать не только относительно раскрашенныхъ произведеній, но особенно о колоссальныхъ плитахъ и вазахъ, которыя покрыты по всей ихъ поверхности перегородчатою эмалью и, вслѣдствіе своего глубокаго, полнаго колорита, представляютъ удивительную роскошь и гармонію.

Фиг. 1—7. Бордюры и образцы шелковыхъ матерій.
» 8 и 9. Живопись со старой фарфоровой вазы.
» 10. Живопись со старой вазы въ формѣ кубка.
» 11 и 12. Бордюры съ двухъ фаянсовыхъ вазъ.
» 13—19. Орнаменты съ эмальированныхъ вазъ (16, 17 и 19—модные).
» 20. Эскизъ для живописи.
» 21. Фаянсовый сосудъ.

Фиг. 1—19. Заимствовано изъ: «Keramic art of Japan by Audsley-Bowes».
» 20. Заимствовано изъ: «Brinkmann, Kunst und Handwerk in Japan».

Таблица 15.

ИНДІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

Сравни также текстъ къ таблицѣ 16.

Важную отрасль индійской художественной промышленности издавна составляло изготовленіе разукрашеннаго оружія и металлическихъ сосудовъ, въ которыхъ тонкій вкусъ, соединенный съ величайшею роскошью декорированія, возбуждаетъ въ насъ справедливое удивленіе.

На нашей таблицѣ особенное вниманіе обращено на инкрустаціонныя работы. Онѣ произведены на стали, на желѣзѣ и на оловянной легатурѣ. Въ послѣднемъ случаѣ рисунокъ, вслѣдствіе воздѣйствія примѣшенной сѣры, выдѣляется глубокой чернотой.

Фиг. 16.

Фиг. 17.

Инкрустированные или дамаскированные орнаменты выдѣлываются изъ серебряной и золотой фольги и, посредствомъ вдавливанія или вколачиванія, прикрѣпляются къ металлическому грунту, послѣ чего все цѣлое сглаживается полированною сталью.

Фиг. 5—8, представляющія украшенія индійскихъ гука (родъ кальяновъ), показываютъ осмысленность и обдуманность индійской орнаментаціи на различныхъ частяхъ однихъ и тѣхъ-же предметовъ: всегда пропорціональные величинѣ украшаемой площади, крупные орнаменты фиг. 5 и 6 представляютъ украшенія большихъ вздутыхъ площадей этихъ кальяновъ, а мелкіе орнаменты фиг. 7 и 8—украшенія ихъ узкихъ шеекъ.

Распредѣленіе орнаментовъ по фону—въ высшей степени равномѣрное и удачное.

Въ древнее время въ Индіи домашняя утварь не была замѣчательна ни по формѣ, ни по изысканности и богатству, и большею частью состояла изъ глиняныхъ и мѣдныхъ сосудовъ, весьма похожихъ на таковые-же у другихъ народовъ. При разрытіи топъ *) и кургановъ найдено множество такихъ сосудовъ. У индійскихъ царей и князей за столомъ употреблялась золотая и серебряная посуда.—Гораздо интереснѣе въ этомъ отношеніи была храмовая утварь, которая состояла изъ различнаго рода сосудовъ эмблематической формы, украшенныхъ фигурами божествъ и разными орнаментами, какъ показываетъ фиг. 18 въ текстѣ, изображающая мѣдную, вызолоченную вазу, употреблявшуюся при жертвоприношеніяхъ; эта ваза не

*) Тόпы (по санскритски—штупы), изъ которыхъ самыя древнія были поставлены царемъ Асокой въ половинѣ III-го столѣтія до Р. Х., — представляли изъ себя или отдѣльные столбы (штамбы), монолитные или сложенные изъ каменныхъ плитъ и покрытые надписями, содержавшими главные догматы буддизма, —или башни и курганы, состоящіе изъ барабана, покрытаго полусферическимъ куполомъ. Послѣдніе или служили для храненія останковъ буддійскихъ святыхъ, поклоненіе которымъ составляетъ главную характеристическую черту буддизма,—или были поставлены въ знакъ какого-нибудь событія, случившагося съ Буддой, въ память какого-нибудь избавленія и т. п.

принадлежитъ къ самымъ древнимъ и, по рисунку и композиціи, не лишена граціозности. — Къ такого рода утвари, кромѣ различнаго назначенія сосудовъ—какъ, для священной воды, для возліяній, для масла, назначеннаго для священныхъ возжиганій, и проч.,—принадлежали еще свѣтильники, лампады, срувы (священныя ложки), жертвенные ножи, колокольчики и проч.

Фиг. 1. Оловянный сосудъ съ инкрустированными орнаментами.
» 2. Сѣкира съ вытравленными украшеніями.
» 3. Сѣкира съ инкрустированной работой.
» 4. Щитъ изъ кожи носорога, выложенный и обитый металломъ.
» 5—8. Украшенія съ инкрустированныхъ кальяновъ (Huhkas).
» 9. Кованное украшеніе на брюшкѣ вызолоченнаго мѣднаго кувшина.
» 10. Украшеніе брюшка съ кованнаго мѣднаго кувшина.
» 11. Украшеніе съ инкрустированной оловянной вазы.
» 12. Инкрустированная работа на стали съ ноженъ кинжала.
» 13. Украшеніе шейки на инкрустированномъ оловянномъ кубкѣ.
» 14. Съ кованной мѣдной тарелки.
» 15. Съ кованной оловянной тарелки.
» 16 и 17. Оловянные сосуды.
» 18. Мѣдная, вызолоченная ваза, употреблявшаяся при жертвоприношеніяхъ. Въ музеѣ Остъ-Индской Компаніи.

Фиг. 2, 9, 10, 12—15 сняты съ подлинныхъ предметовъ въ Королевскомъ Промышленномъ музеѣ въ Штутгартѣ.
» 1, 5—8 и 11 сняты съ подлинныхъ предметовъ, составляющихъ собственность г-на фабриканта Павла Стотса въ Штутгартѣ.
» 3, взято изъ: «Bedford, the treasury of ornamental art».
» 4, изъ «Waring, masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862».

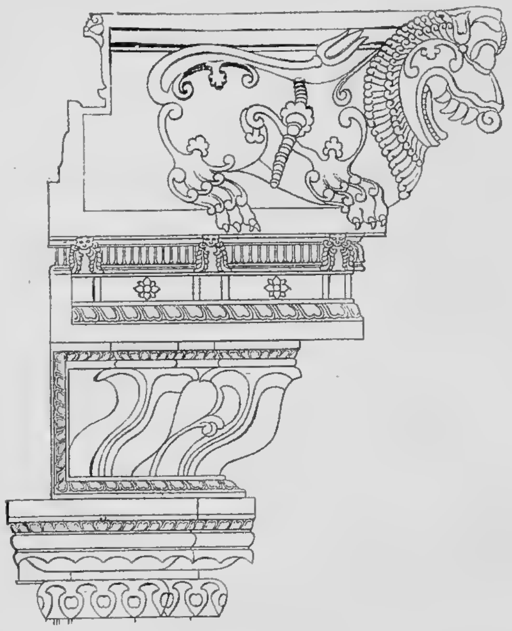
Фиг. 18.

Таблица 16.

ИНДІЙСКОЕ ИСКУССТВО

ВЫШИВАНІЕ, ТКАНЬЁ, ПЛЕТЕНІЕ и ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

Индія, эта страна, полная роскошной растительности, богатая всевозможными произведеніями природы, съ неисчерпаемыми источниками драгоцѣнныхъ металловъ и камней, — и въ произведеніяхъ искусства не отступила отъ своего характера, во всемъ присущей ей полноты и сохранила творческій духъ своихъ обитателей. Несмотря на древнюю, сравнительно высокую цивилизацію, извѣстный консерватизмъ, который почти цѣлое тысячелѣтіе царилъ въ области соціальныхъ и религіозныхъ учрежденій, неизбѣжно отразился и на искусствѣ, именно, если обратить вниманіе на замкнутый, какъ каста, характеръ сословія художниковъ. Только въ наше столѣтіе мы можемъ въ индійскомъ искусствѣ фактически констатировать нововведенія. И поэтому, сущность индійской орнаментаціи характеризуется нѣкоторыми весьма отличительными особенностями, не измѣнившимися ни въ чемъ въ своей главной основѣ вплоть до нашего времени; эти особенности заключаются, главнымъ образомъ, въ непрерывности и полнотѣ украшенія, покрывающаго большею частью сплошь всю украшаемую поверхность одинаковыми мотивами, распредѣленными посредствомъ простого повторенія.



Фиг. 15.

Мало условная и по своей плавности, индійская орнаментика наиболѣе родственна съ персидскою. Декорація плоскостей, которая, какъ таковая, никогда не теряетъ своего характера, представляетъ большею частью прямо избыточное богатство повторяющихся мотивовъ, въ которыхъ удивительная роскошь красокъ дѣйствуетъ на глазъ зрителя не возбуждающимъ, а успокаивающимъ образомъ. Соединеніе блестящихъ красокъ представляетъ полную гармонію и согласіе тоновъ. Подобно тому, какъ у арабовъ и мавровъ декорировались архитектурныя поверхности, индійскія орнаментированныя плоскости, представляя при близкомъ и тщательномъ осмотрѣ красоты разнообразія и яркости тоновъ и соотношенія орнамента съ фономъ,—издали даютъ впечатлѣніе одной общей гармоніи; это и составляетъ главную задачу ихъ производителей. Контуры рисунка, воспроизведенные безъ всякой моделировки, а исключительно простымъ силуэтомъ, и, не представляя никакой лѣпки, выдержаны обыкновенно на свѣтломъ фонѣ болѣе темными красками, чѣмъ остальной узоръ, и на темномъ фонѣ — свѣтлыми; приэтомъ, и тотъ и другой фонъ всегда теплый и гармоничный, что и составляетъ главный эффектъ цѣлаго, производя пріятное впечатлѣніе покоя и страдая развѣ только лишь въ небольшой степени нѣкоторою монотонностью.

Свои мотивы индусъ нашелъ — что вполнѣ и понятно,—главнымъ образомъ, въ своей родной флорѣ. Она выступаетъ на первомъ планѣ въ видѣ лотуса, прелестно нарисованныхъ розъ, гвоздики, гранатъ и т. д., и чаще всего, особенно въ новѣйшихъ произведеніяхъ, встрѣчаемъ мы пальмовую вѣтку, изображенную всегда условно, по обычно принятому правилу (фиг. 11; таблица 15, фиг. 9 и 15; таблица 17, фиг. 23, 28 и 20).— Эти растительные мотивы заимствованы изъ природы очень удачно по своей простотѣ и подражанію своимъ моделямъ только въ общей формѣ, безъ стремленія точной передачи ихъ деталей, цвѣтовъ и оттѣнковъ; такъ что, не составляя рабскаго подражанія своимъ природнымъ образцамъ, въ то-же время они стилизованы лишь на столько, что легко можно опредѣлить въ природѣ тѣ мотивы, которые имъ послужили моделью.

Тканьё, которое было когда-то высоко развито, вслѣдствіе англійской конкуренціи начинаетъ приходить въ упадокъ, и также модное вышиваніе шелкомъ, вмѣсто прежней спокойной гармоніи, часто представляетъ слишкомъ ярко употребленныя анилиновыя краски. Но, старая всемірная слава еще долго сохранится за знаменитыми кашмирскими шалями съ ихъ недосягаемою тонкостью, нѣжностью и прелестными красками. Пестрые бумажные ковры (фиг. 8 и 9), полосатый рисунокъ которыхъ превосходно подходитъ къ ткани, пользуются большою распространенностью, какъ дешевая замѣна шерстяныхъ ковровъ.—Плетеные половики также заслуживаютъ полнаго вниманія въ отношеніи ихъ цвѣта и рисунка (фиг. 10).

Индійскія лаковыя работы, немного менѣе законченныя въ техникѣ сравнительно съ китайскими и японскими, отъ этихъ послѣднихъ тѣмъ существенно отличаются, что въ нихъ лакъ по настоящему служитъ только для того, чтобы предохранить орнаменты, исполненные золотомъ или полихромически.

Относительно фиг. 15 мы обращаемъ вниманіе на замѣтки о старо-индійской архитектурѣ въ текстѣ къ таблицѣ 18.

Фиг. 1. Вышитый коверъ XVI столѣтія.
» 2—6. Бордюры съ шелковыхъ вышиваній.
» 7. Образецъ плоскости, вышитый шелкомъ.
» 8 и 9. Бумажные ковры.
» 10. Половикъ изъ рогожеваго плетенія.
» 11 и 12. Образецъ коймы кашмирскихъ шалей.
» 13 и 14. Расписанныя лаковыя работы.
» 15. Верхъ столба изъ храма Ямбуижваръ въ Трихинополи, провинція Мадраса.

Взято изъ сочиненій. «Wyatt, the industrial arts of the nineteenth century, 1851».
«Waring, masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862».
«Bedford, the treasury of ornamental art».
«Lièvre, les arts décoratifs à toutes les époques».
«India, Photographs and Drawings of historical buildings, von W. Griggs, London 1896».

ИНДІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ, ВЫШИВАНІЕ, ТКАНЬЁ и ЖИВОПИСЬ.

Фиг. 31.

Художественное примѣненіе, именно при работахъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, находило, такъ называемое, эмальированіе въ глубину (émail champlevé). Въ этомъ случаѣ, на металлическомъ предметѣ мѣста, назначенныя для эмальировки, углублялись посредствомъ грабштихеля, съ оставленіемъ узкихъ бортовъ для разграниченія этихъ отдѣльныхъ частей. Дальнѣйшій способъ производства тотъ-же самый, какъ и при перегородчатой эмали (émail cloisonné).—Какъ великолѣпный образецъ этой техники, можетъ считаться изображенный на фиг. 4. Ankus (орудіе погонщиковъ для управленія и понуканія слонами).

Живопись манускриптовъ, которая въ Индіи безусловно показываетъ персидское вліяніе, часто встрѣчается въ древнихъ королевскихъ эдиктахъ, въ документахъ и рукописяхъ религіознаго и поэтическаго содержанія.

Фиг. 32.

Фиг. 1. Ankus изъ гравированнаго желѣза.
» 2 и 3. Серьга и пуговица, выдѣланныя изъ золота и гравированныя.
» 4. Ankus, эмальированный и украшенный драгоцѣнными камиями.
» 5—9. Украшенія съ эмальированнаго оружія.
» 10. Государственный зонтикъ съ богатымъ золотымъ шитьемъ.
» 11—13. Вышитые вѣера.
» 14. Туфля; золотая ткань, шитая шелкомъ и жемчугомъ.
» 15. Шитая скатерть.
» 16. Бордюръ съ чепрака.
» 17. Вышивка на черной матеріи.
» 18. Бордюръ съ вышитаго бархатнаго ковра.
» 19—22. Цвѣты съ вышивокъ шелками.
» 23. Тканая шаль.
» 24. Бордюръ съ тканой матеріи.
» 25 и 26. Узоры съ шелковыхъ и золотыхъ тканей.
» 27. Лаковая живопись.
» 28. Часть книжнаго переплета съ лаковою живописью.
» 29 и 30. Живопись манускриптовъ.
» 31. Драгоцѣнное (ювелирное) украшеніе.
» 32. Персидско-индійскій кинжалъ съ ножнами. Рукоятка изъ нефрита, выложеннаго золотомъ.
» 33. Деревянная скульптура изъ Бурма.

Взято изъ сочиненій: «Wyatt, the industrial arts of the nineteenth century 1851».
«Waring, masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862».
«Man's Garments, the textile manufactures of India».
«Bedford, the treasury of ornamental art».
«Racinet, le costume historique».
«Journal of Indian Art».

Фиг. 33

38551.

Таблица 18.

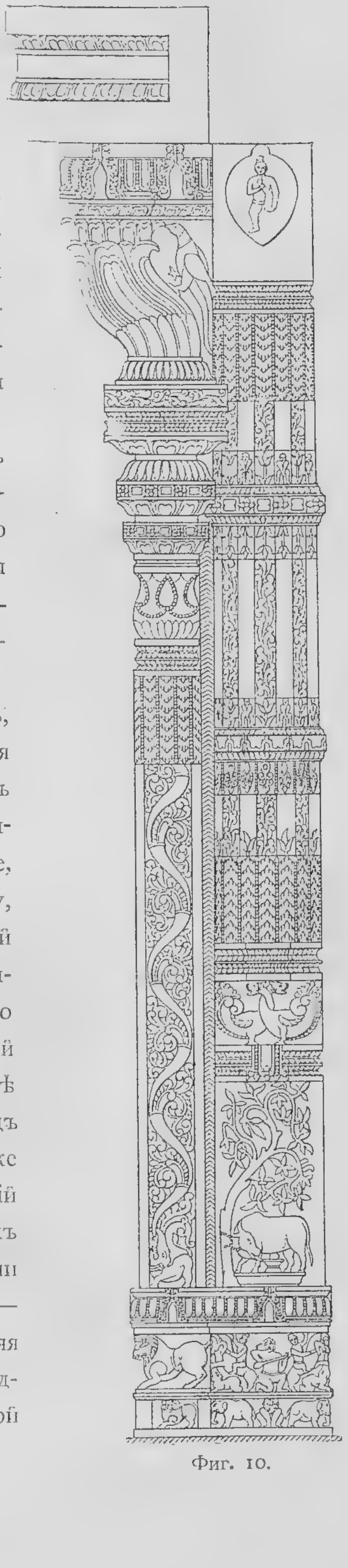
ИНДІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ОБРАБОТКА СТОЛБОВЪ и МРАМОРНЫЯ ВСТАВКИ.

При взглядѣ на старо-индійскую архитектуру, тотчасъ бросается въ глаза несомнѣнный характеръ въ высшей степени сложнаго смѣшаннаго стиля, который, тѣмъ не менѣе, можетъ быть отнесенъ къ очень глубокой древности. Уже древнѣйшіе индійскіе памятники представляли собою богатыя штукатурныя работы, разукрашенныя скульптурой, мозаикой и красками, техника которыхъ, свойственно мѣстной природѣ, сильно согласовалась съ ея пышнымъ богатствомъ. Такая чрезмѣрность въ обработкѣ перешла также и на позднѣйшія сооруженія, какъ высѣченныя въ скалахъ, такъ и сложенныя изъ обтесанныхъ каменныхъ плитъ; такимъ образомъ, мы видимъ памятники индійскаго культа и дворцы—полными запутаннымъ разнообразіемъ и странной фантазіей. Они переполнены сто разъ повторяющимися изображеніями идоловъ или рядами львовъ и слоновъ, фантастическими колоссальными человѣческими фигурами, которыя, въ видѣ каріатидовъ, поддерживаютъ выступающіе карнизы; всевозможными миѳологическими изображеніями, изображеніями битвъ и побѣдъ, и среди всей этой путаницы размѣщены многочисленныя надписи.

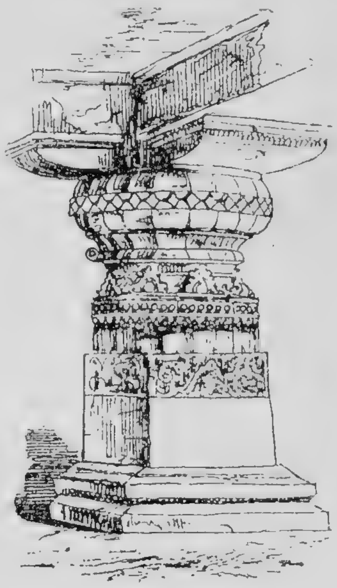
Въ формахъ безконечно разнообразно выработанныхъ колоннъ, столбовъ и пиластровъ характерною особенностью является постоянная перемѣна угловатыхъ основныхъ видовъ, всегда попарно чередующихся съ круглыми, часто встрѣчающіяся на нихъ перетягиванія узкими лентами и выступающія формы капителей. На капители возвышается въ видѣ консоли широко выступающая, напоминающая деревянную конструкцію, доска крыши, которая часто несетъ олицетвореніе Будды—лежащаго льва (фиг. 10 и табл. 16, фиг. 15).

Столбы въ индійской архитектурѣ составляютъ единственный элементъ, который всегда былъ сдѣланъ изъ камня, даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда самыя постройки были сооружены изъ дубоваго дерева. Самые древніе виды этихъ столбовъ *буддійскаго* стиля представляли изъ себя простую четыреугольную каменную массу, безъ базы и капители, отъ 4 до 6 діаметровъ вышины. Позднѣе, срѣзываніемъ угловъ въ такомъ четыреугольномъ столбѣ во всю его длину, получился восьмигранный столбъ, или, при скашиваніи ихъ только въ средней его части, образованы были нѣчто въ родѣ четыреугольныхъ пьедестала и капители, при восьмигранной срединѣ. Потомъ, средняя часть такого столба часто еще скашивается по угламъ, образуя, такимъ образомъ, шестнадцатигранный столбъ на восьмигранномъ пьедесталѣ и съ четыреугольною капителью (въ гротѣ въ Аюнтѣ); приэтомъ середина и полукружія, составляющія къ ней переходъ отъ нижней восьмигранной формы, расписаны красивымъ орнаментомъ, самый-же пьедесталъ и, по большей части, верхъ—ничѣмъ не украшены, хотя послѣдній иногда также орнаментированъ, какъ видно изъ фиг. 11.—При всѣхъ такихъ столбахъ, какъ необходимая принадлежность индійской архитектуры, у капители съ двухъ сторонъ придѣланы кронштейны, поддерживающіе балки потолка,—подражаніе изъ камня деревянной конструкціи.—Въ позднѣйшее время, средняя часть столба доходитъ, наконецъ, до совершенно круглой формы, посредствомъ восьми и шестнадцати-гранной призмы, переходящей къ четыреугольной капители.



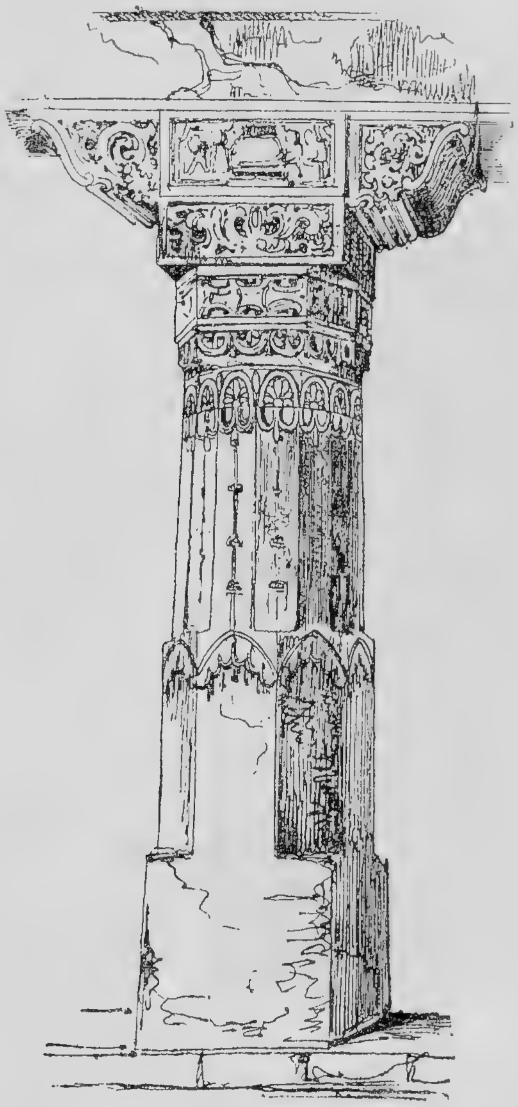
Фиг. 10.

Столбы *браминскаго* стиля крайне разнообразны въ своихъ формахъ и состоятъ большею частью изъ 5 слѣдующихъ частей: 1) базы, 2) фуста, чаще всего четыреугольной формы, 3) средней переходной части, 4) узкой круглой шейки и 5) капители, имѣющей видъ сплюснутаго шара, поддерживающей со всѣхъ 4-хъ сторонъ кронштейны, какъ обязательную принадлежность всякой индійской капители. Эти столбы очень коротки и массивны, ихъ вышина составляетъ 3, и иногда только, 4 діаметра фуста (фиг. 12). Новѣйшіе столбы гораздо тоньше, легче и наряднѣе.



Фиг. 12.

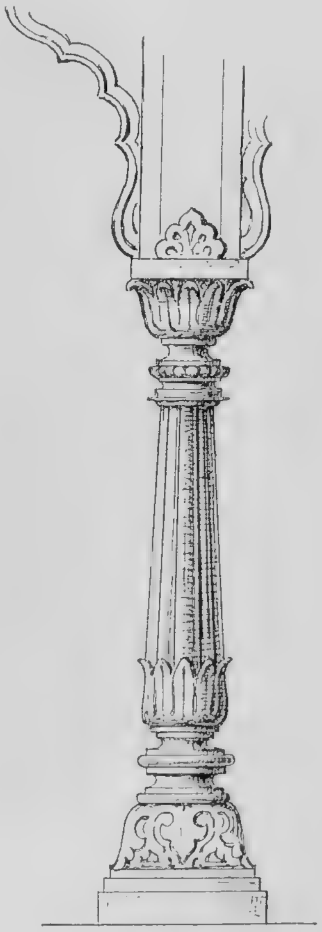
Въ позднѣйшее время, когда, вслѣдствіе арабскаго вліянія, магометанскій стиль распространился также и въ Индіи, въ постройкахъ замѣчается особенное величіе, которое, вслѣдствіе употребленія выгнутыхъ стрѣльчатыхъ аркадъ и колоссальныхъ куполовъ, какъ во внѣшности, такъ и во внутренности представляетъ новое явленіе и часто доходитъ до истинно расточительнаго великолѣпія. Эта выгнутая стрѣльчатая форма арки и купола, напоминающая поперечный разрѣзъ лодки, обернутой килемъ вверхъ, вслѣдствіе чего и названная килевою,—несмотря на доходящую иногда до вычурной роскоши внѣшнюю отдѣлку,—въ сущности, не столь цѣлесообразна и менѣе раціональна въ своемъ главномъ пріемѣ, чѣмъ арабская стрѣльчатая или мавританская подковообразная. Происхожденіе этой новой формы трудно опредѣлить, но, имѣя первоначальное распространеніе въ магометанской Индіи, она въ XVI столѣтіи была занесена и въ Египетъ, гдѣ является въ видѣ рамки кругомъ надписей, а также, перешедши въ XVI столѣтіи и въ Россію, сдѣлалась главною и необходимою особенностью московской церковной архитектуры. Эта килевая форма отражается во всей индійской орнаментистикѣ и даетъ ей главные мотивы.



Фиг. 11.

Индійско-магометанская колонна, заимствовавъ главныя линіи у браминской, совершенно отличается въ своихъ формахъ отъ арабской и мавританской. Ея фустъ, сильно утоняясь кверху, оканчивается узенькой шейкой и каннелированъ не желобками, а выпуклыми полосками, какъ въ древнемъ Египтѣ. Базы также съ перехватомъ и часто бываютъ въ высшей степени красивой формы; онѣ поставлены на низкіе пьедесталы, которые въ мѣстѣ соединенія съ ними по большей части украшены пальметками красиваго магометанскаго рисунка. Если колонна несетъ не арку, а архитраву, то кронштейны опять составляютъ необходимый къ ней переходъ; форма ихъ въ этомъ случаѣ—чисто браминская. Иногда (около временъ Аурунгзеба) встрѣчаются и витыя колонны.

Цвѣтущее время магометанской эпохи относится къ XVI столѣтію и къ первой половинѣ VXII столѣтія.

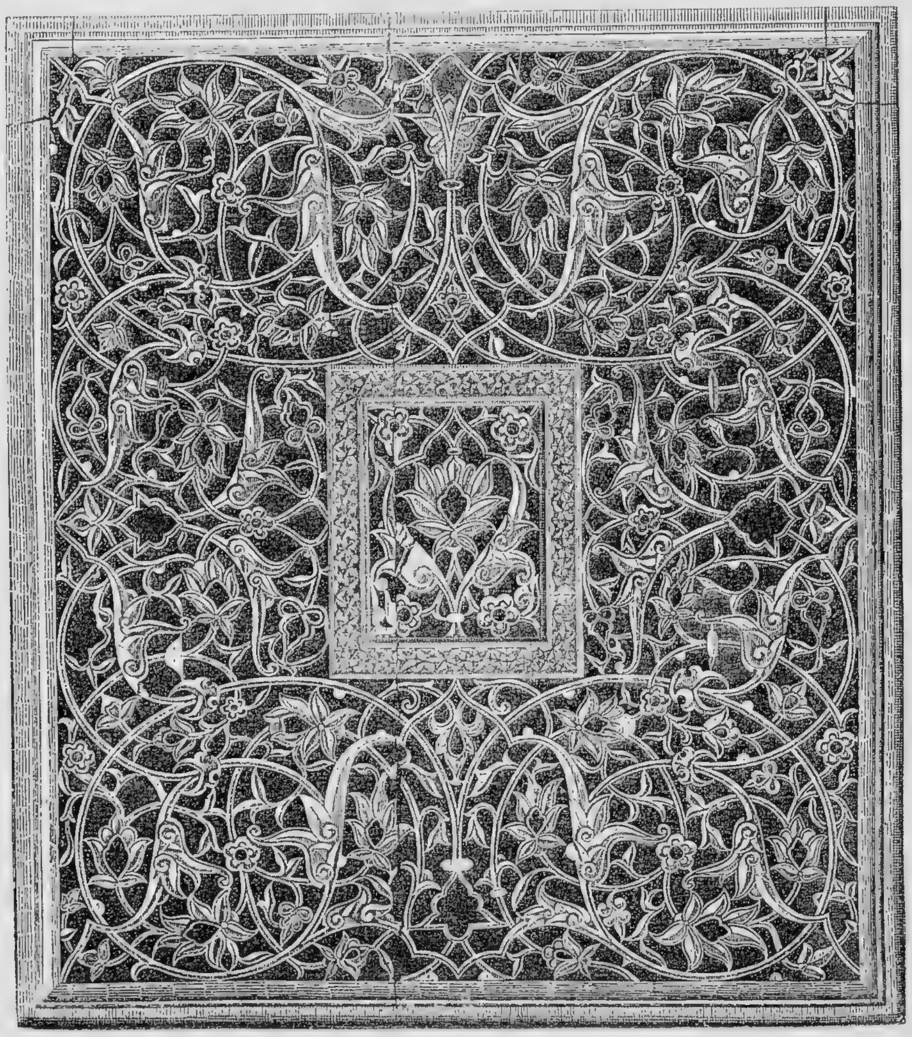


Фиг. 13.

Къ XVI столѣтію принадлежатъ, между прочимъ, изображенныя на нашей таблицѣ мраморныя вставки монгольскихъ могильныхъ памятниковъ въ Агра. Для построенія этихъ художественно - разукрашенныхъ могильныхъ памятниковъ употреблялся бѣлый мраморъ, при чемъ всѣ архитектоническія части постройки отдѣланы мозаикой изъ множества цвѣтныхъ камней, какъ-то: яшмы, геліотропа, халцедона, агата и т. п. Каждая выгнутая линія, каждый закрытый бутонъ и расцвѣтающій цвѣтокъ переданы съ тонкимъ чутьемъ природы и отлично подогнаны къ самой древнѣйшей мозаичной техникѣ.

Фиг. 1—9. Мраморныя вставки могильныхъ памятниковъ шаха Іегана и бегума Мимтаза-и-Магала.
» 10. Колонна, изъ храма Ямбунжваръ въ Трихинополи, провинція Мадраса.
» 11. Столбъ буддійскаго стиля, изъ грота въ Аюнтѣ.
» 12. Столбъ браминскаго стиля, изъ храма Каиляза въ Эллорѣ.
» 13. Типъ индійско-магометанской колонны.
» 14. Ажурная рѣзная вставка изъ краснаго песчаника, изъ Фантепура-Зикри.

Взято изъ: «Journal of Indian Art».
«India, Photographs and Drawings of historical buildings», von W. Griggs, London 1896.



Фиг. 14.

Таблица 19.

ПЕРСИДСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА.

Персидское искусство, какъ, особенно, въ архитектурѣ, въ ея формахъ арокъ и куполовъ, такъ и въ орнаментикѣ, представляетъ полное сходство съ индійскимъ. Новѣйшія изслѣдованія склоняются къ тому, что весь Иранъ въ древнѣйшія времена былъ заселенъ индійскимъ (арійскимъ) племенемъ, которое, вслѣдствіе этого, конечно, имѣло вліяніе на персидскую цивилизацію. Поэтому и индійская орнаментація сильно повліяла на происхожденіе персидской, которая впослѣдствіи слилась съ арабскою. Прекрасныя декоративныя искусства, ихъ пышность и разработка во многихъ родахъ художественной промышленности, всегда процвѣтали въ Персіи, которая ими славилась еще и до арабскаго завоеванія. Въ эпоху наибольшаго своего процвѣтанія, персидское искусство главнѣйшія черты заимствовало у арабскаго, разработывая ихъ отчасти подъ индійскимъ вліяніемъ, а отчасти—въ духѣ собственной своей національности.

Фиг. 18.

Многочисленныя монументальныя постройки, хотя болѣе или менѣе уже развалившіяся, еще и теперь представляютъ намъ картину сказочной роскоши персидскихъ блестящихъ дворцовъ и мечетей стараго государства калифовъ. Прежній главный городъ Испагань цѣлымъ рядомъ примѣровъ еще показываетъ, какъ богато персіяне умѣли декорировать свои постройки посредствомъ примѣненія разноцвѣтныхъ или раскрашенныхъ глазированныхъ глиняныхъ пластинокъ или изразцовъ, которые, въ сравненіи съ мавританскими, уступаютъ имъ и въ рисункѣ и въ окраскѣ. Такими изразцами покрыты почти всѣ, большею частью грушевидные или луковичные, купола (фиг. 1), верхушки мечетей и минаретовъ и ихъ стѣны, однимъ словомъ, почти всѣ части этихъ построекъ (фиг. 1, 6, 7, 10 и 11).

Это, повсюду примѣненное, богатое цвѣтное украшеніе въ высшей степени характеризуетъ персидскую архитектуру, въ сравненіи съ остальной магометанской, какъ и особенный способъ ея декорированія. Въ ней, во-первыхъ, гораздо менѣе богатыхъ комбинацій въ формахъ геометрическихъ узоровъ (фиг. 11), чѣмъ у арабовъ и мавровъ, а съ другой стороны, растительный орнаментъ, хотя также выдержанъ условно, но все-же трактованъ довольно натурально и, сообразно съ богатою флорой страны, представляетъ большое разнообразіе. Завитки и цвѣты, такого орнамента, то сами по себѣ распредѣлены по плоскостямъ, то разсѣяны между линейными украшеніями.

Интересны, часто встрѣчающіяся, ажурныя каменныя оконныя рамы, въ которыхъ выдолбленныя мѣста выложены стекломъ (фиг. 8 и 15).

Здѣсь достойны еще упоминанія, такъ называемые, сталактитовые своды, которые составлены изъ маленькихъ сводовъ, выступающихъ другъ надъ другомъ (смотри описаніе сталактитовъ въ арабско-мавританскомъ искусствѣ, текстъ къ табл. 27).

Фиг. 1. Верхняя часть минарета съ мечети шаха Меджидіе.
» 2—5. Базы колоннъ и капители.
» 6. Стѣнной бордюръ на порталѣ съ мечети шаха Меджидіе.
» 7. Украшеніе галтели, оттуда-же.
» 8. Часть ажурной оконной рамы изъ камня (относится къ фиг. 12).
» 9. Стѣнной бордюръ.
» 10 и 11. Тимпаны арокъ изъ коллегіума медресе-шаха-султана-Гуссейна.
» 12. Ажурная оконная арка изъ камня (пунктированный фонъ образованъ изъ цвѣтного стекла).
» 13. Главный гзымсъ съ павильона Чехель-Сутуна.
» 14. Сталактитовый сводъ съ павильона «Восьми воротъ рая».
» 15—17. Различные шпили куполовъ. Все изъ Испагани.
» 18. Литой фаянсъ XVI столѣтія.

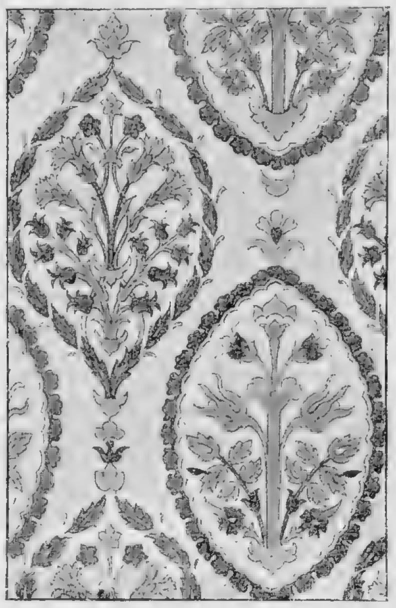
Взято изъ: «Coste, monuments modernes de la Perse».
«Collinet et Beaumont, recueil de dessins etc».
«Portefeuille des Arts décoratifs».

Таблица 20.

ПЕРСИДСКОЕ ИСКУССТВО.

КЕРАМИКА.

Если въ таблицахъ 19—22 не обращается вниманія на искусство древне-персидскаго государства, которое погибло въ 330 г. до Р. Х., то причина этого заключается въ томъ, что искусство этого воинственнаго народа было бѣдно собственными формами; тѣмъ не менѣе, слѣдуетъ замѣтить, что въ немъ многое заимствовано изъ ассирійскаго и отчасти изъ египетскаго искусства, а также нельзя не узнать и греческое вліяніе.



Фиг. 8.

Фиг. 9.

Художественная промышленность была, кажется, мало развита, такъ какъ все, что встрѣчалось въ Персіи въ коврахъ, роскошныхъ одеждахъ, эмальированныхъ барельефахъ и т. п., происходило отъ сосѣднихъ народовъ. За исключеніемъ появившихся оригинальныхъ формъ колоннъ въ архитектурѣ, ни въ одной области искусства не развилось самостоятельнаго типа, который оказывалъ бы вліяніе за границами Персіи. Въ позднѣйшемъ, ново-персидскомъ государствѣ, во время господства арсасидовъ и сассанидовъ произошелъ въ стилѣ построекъ переворотъ въ пользу введенія потолковъ со сводами, которые, послѣ паденія этого царства черезъ завоеваніе арабовъ въ 636 г. послѣ Р. Х., въ послѣдующія столѣтія, во время перемѣнъ династій, образовали исходную точку къ новому блестящему развитію искусства. Къ сожалѣнію, изъ этой переходной эпохи осталось очень мало. То, что сохранилось до нашего времени, происходитъ, главнымъ образомъ, изъ блестящаго періода господства калифовъ конца XVI столѣтія. Наши таблицы даютъ изъ этого, какъ и изъ позднѣйшаго времени богатый выборъ хорошихъ образцовъ.

Важный предметъ вывоза персидскаго ремесленнаго производства съ давняго времени составляли прекрасныя фаянсовыя издѣлія. Во всѣхъ странахъ, которыя признавали ученіе Ислама, находятъ еще теперь произведенія этой промышленности, уже давно достигшей значительнаго развитія.

Фиг. 10.

Если при табл. 19 было указано на роскошную, ослѣпляющую обработку внѣшности персидскихъ построекъ посредствомъ изразцовъ, то здѣсь слѣдуетъ особенно упомянуть объ исполнявшихся со вкусомъ цвѣтныхъ сосудахъ, нѣкоторые примѣры которыхъ даетъ табл. 20. Существенную черту ихъ декорированія составляетъ обработка совершенно плоскаго орнамента и преобладаніе мотивовъ натуралистически выдержанной флоры.

—

Фиг. 1—5. Старо-персидскія фаянсовыя тарелки, изъ музея Cluny въ Парижѣ.
» 6 и 7. Фаянсовые бордюры, покрывающіе стѣны.
» 8 и 9. Каменныя плиты, изъ Королевскаго Художественно-промышленнаго музея въ Берлинѣ.
» 10. Фаянсовый сосудъ, изъ коллекціи Шефера.

Взято изъ: «Kunst und Gewerbe, herausgegeben vom bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg 1879 und 1880».
«Prisse d'Avennes, l'art Arabe».
Фиг. 3. Съ оригинальнаго снимка С. Бауера, въ художественной библіотекѣ Королевскаго Центральнаго музея промышленности и торговли въ Штутгартѣ.
» 9. Съ оригинальныхъ снимковъ I. Бекмана.

Фиг. 4.

Таблица 21.

ПЕРСИДСКОЕ ИСКУССТВО.

ТКАНЬЁ

и

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Между персидскими тканями, въ большой славѣ, изготовляемыя въ Кирманѣ шали, которыя выдѣлываются изъ пуховой шерсти Мургусъ-козы. Онѣ ближе всего подходятъ къ знаменитымъ индійскимъ шалямъ, и главный мотивъ ихъ декорированія также заключается въ рисункахъ пальмъ.

Выдающейся красотой отличаются персидскіе ковры, также какъ и шелковыя матеріи и золотая парча, особенно все то, что выдѣлывается въ Ширазѣ; что касается ковровъ, то они до настоящаго времени считаются самыми красивыми въ свѣтѣ.

Вообще, персы въ разныхъ родахъ техническаго искусства отличаются замѣчательною ловкостью, плодовитостью фантазіи и умѣньемъ пользоваться орнаментальными средствами и ихъ разнообразить; вазы, блюда и всякаго рода фаянсовыя издѣлія, изразцы, металлическія насѣчныя работы, переплеты — представляютъ образцы замѣчательнаго вкуса; особенно это можно сказать относительно раскраски. Въ этой послѣдней персидское искусство, уже въ рисункѣ такъ во многомъ соприкасающееся съ индійскимъ и арабскимъ, еще болѣе съ ними сближается. Цвѣта всей гаммы, безъ всякихъ оттѣненій, но всегда съ сильными контурами, окружающими исключительно плоскій узоръ, разнообразно распредѣляются на различныхъ фонахъ — красныхъ, синихъ, желтыхъ и даже черныхъ и бѣлыхъ.

Какъ въ керамикѣ, такъ и въ тканьѣ и въ живописи манускриптовъ употребляются, преимущественно переходные и преломляющіеся цвѣта, и, такъ какъ между собою и съ грунтовымъ тономъ они большею частью счастливо согласуются, то всѣ указанныя вещи отличаются извѣстною нѣжностью и свѣжестью колорита.

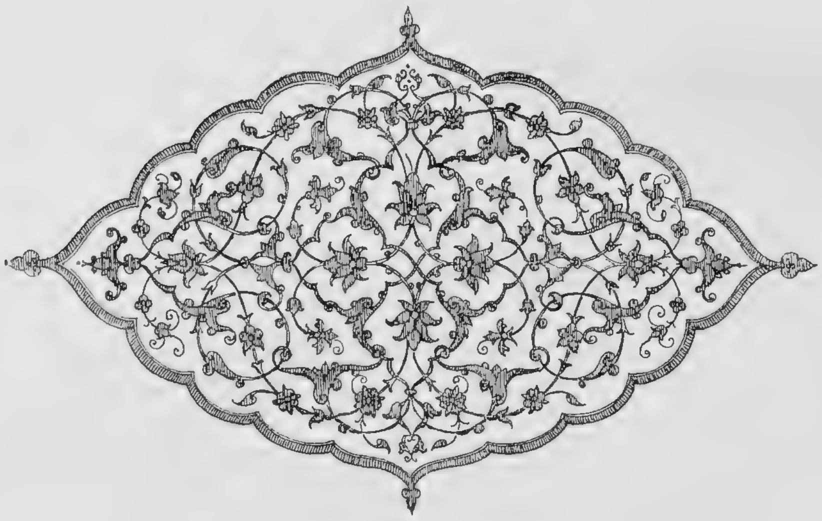
Благодаря этимъ обстоятельствамъ, усѣянные цвѣтами и оживленные множествомъ животныхъ и птицъ персидскіе ковры и тонко раскрашенные манускрипты корана сильно распространены и любимы на Востокѣ. Но, тѣмъ не менѣе, вслѣдствіе неравномѣрности массоваго распредѣленія на плоскостяхъ, персидскія художественныя произведенія нѣкоторымъ образомъ уступаютъ арабско-мавританскимъ.

Упомянутое присутствіе въ орнаментахъ, кромѣ цвѣтовъ, также и животныхъ и человѣческихъ фигуръ, большею частью фантастическихъ, которыхъ персы не избѣгали изображать, какъ арабы, — даетъ часто возможность точно опредѣлить персидское происхожденіе въ произведеніяхъ, которыя иногда сильно сходны съ арабскими или даже представляютъ въ украшеніяхъ смѣсь тѣхъ и другихъ. Зато, иногда бываетъ трудно опредѣлить, индійскаго или персидскаго производства нѣкоторыя ткани и миніатюры въ рукописяхъ, такъ какъ таковыя существуютъ, исполненныя въ самой Индіи и почти въ индійскомъ стилѣ самими персами, послѣдователями религіи Зороастра, переселившимися туда въ концѣ VII вѣка, спасаясь отъ фанатическихъ притѣсненій послѣдователей Магомета.

Въ фиг. 1 намъ представляется флора, почти вся обработанная условно, также какъ и въ фиг. 3 большіе листья показываютъ совершенно обыкновенную стилизацію у арабовъ (сравни также табл. 20, фиг. 1).

Фиг. 1. Персидскій коверъ XVI столѣтія.
» 2. Мотивы для тканья, изъ старой персидской книги орнаментовъ въ музеѣ Орнаментальнаго Искусства въ Лондонѣ.
» 3. Живописное украшеніе манускрипта изъ корана.
» 4 и 5. Украшенія книжнаго переплета.

Взято изъ: «Lièvre, les arts décoratifs».
«Bedfort, the treasury of ornamental art».
«Owen Jones, the grammar of ornament».
«Collinot et Beaumont, recueil de dessins».



Фиг. 5.

Таблица 22.

ПЕРСИДСКОЕ ИСКУССТВО.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

Мѣдная утварь Кашана, художественныя филиграновыя работы Зендшана, также какъ и другія тонко-гравированныя бронзовыя вазы и кубки Персіи—пріобрѣли себѣ всеобщую симпатію; еще въ большей степени это можно сказать относительно дамаскированнаго оружія и доспѣховъ изъ Хоразана, Шираза и Испагани. До сегодняшняго дня они пользуются вполнѣ заслуженной всемірной славой. Украшенные великолѣпной инкрустированной работой или прекрасно выкованные, они представляютъ въ своихъ орнаментахъ уже указанные раньше признаки персидскаго стиля въ постоянно новомъ разнообразіи. Приэтомъ намъ бросаются въ глаза персидскія надписи, изрѣченія или фразы религіознаго содержанія (фиг. 1 и 2 и табл. 19, фиг. 1). Между прочимъ, встрѣчается также въ фантастическихъ подражаніяхъ животный и человѣческій міръ (фиг. 1, 2, 8 и 14).

Фиг. 13.

Фиг. 1 и 2. Шлемъ и принадлежащій къ нему щитъ.
» 3. Бордюръ съ предмета вооруженія.
» 4—8. Украшенія съ металлическихъ сосудовъ.
» 9—12. Части приборовъ для ѣды.
» 13. Металлическій сосудъ.
» 14. Сосудъ изъ желтой мѣди, XV столѣтія. Гравированная работа.

Фиг. 1—8 сняты съ оригинальныхъ предметовъ, находящихся въ Королевскомъ Международномъ Промышленномъ музеѣ въ Штутгартѣ.
» 9—13 изъ «Collinot et Beaumont,—Recueil de dessins» и т. д.

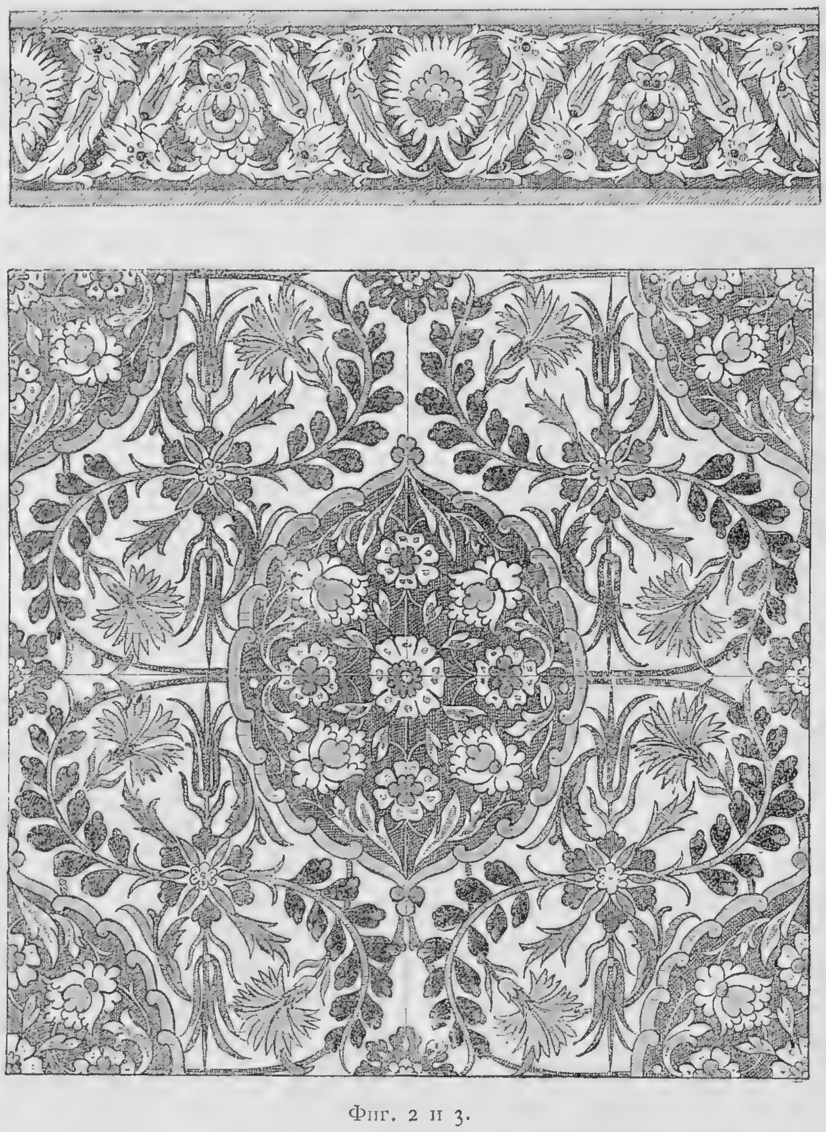
Фиг. 14.

Таблица 23.

ПЕРСИДСКО-АРАБСКОЕ ИСКУССТВО.

ОБЛИЦОВКА СТѢНЪ ИЗРАЗЦАМИ.

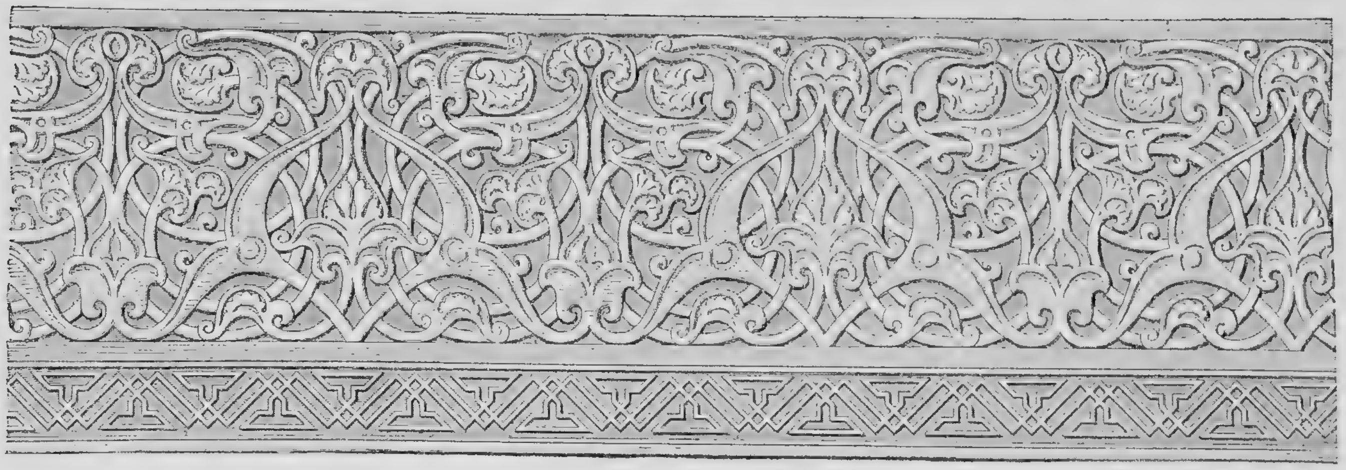
Прилагаемая таблица изображаетъ стѣнную облицовку XVI стол., находящуюся въ мечети Ибрагимъ-Ага въ Каирѣ; она наглядно показываетъ смѣсь персидскаго и арабскаго стилей, насколько это допускаетъ сильное преобладаніе растительнаго орнамента, непосредственно указывающаго на персидское вліяніе.



Фиг. 2 и 3.

Фигуры въ текстѣ показываютъ основной узоръ съ окаймляющимъ бордюромъ съ персидской стѣнной облицовки, состоящей изъ фаянсовыхъ пластинокъ.

Рисунокъ таблицы взятъ изъ: «Prisse d'Avennes, L'Art arabe».
Рисунки въ текстѣ взяты изъ: «L'Art pour tous».



Фиг. 4.

Таблица 24.

АРАБСКОЕ ИСКУССТВО.

ТКАНЬЁ, ВЫШИВАНІЕ и ЖИВОПИСЬ.

Едва 250 лѣтъ спустя послѣ основанія ихъ религіи Магометомъ*), арабы уже выработали стиль, который, хотя и во многомъ соприкасается съ персидскими, римскими и византійскими формами, тѣмъ не менѣе стоитъ совершенно самостоятельно. Это относится, главнымъ образомъ, къ декораціонному стилю арабовъ, въ которомъ вполнѣ высказывается ихъ художественное дарованіе, соотвѣтственно ихъ внутреннимъ стремленіямъ.

Вначалѣ, занятые завоеваніями и распространеніемъ своей новой религіи, арабы не разработывали своего собственнаго искусства, а, проникая въ другія страны, пользовались ихъ архитектурой и мастерами для своихъ цѣлей. Поэтому, первоначальныя зданія магометанъ и были не что иное, какъ византійскія и римскія постройки, приспособленныя къ ихъ потребностямъ, или сооруженныя на развалинахъ такихъ построекъ изъ того-же матеріала.

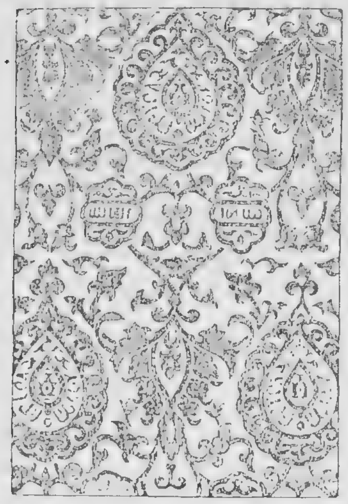
Заимствуя, такимъ образомъ, формы въ искусствѣ у другихъ народовъ и разработывая ихъ мало-помалу на свой ладъ, арабы впослѣдствіи такъ ихъ переработали, что у нихъ образовался совершенно новый стиль, на столько самостоятельный и полный собственнаго характера и единства, что его нельзя считать развившимся изъ византійскаго или какого-нибудь иного. Новыя потребности и религіозныя воззрѣнія, новыя чувства и характеръ арабовъ съ первой-же эпохи наложили особый своеобразный отпечатокъ на ихъ искусство. Будучи сами по себѣ богато одарены природнымъ геніемъ, они не стремились точно придерживаться готовыхъ образцовъ, а только пользовались ими въ примѣненіи къ своему культу. Такъ, изъ полуциркульной арки у нихъ образовалась стрѣльчатая, изъ византійскихъ плоскихъ куполовъ — высокіе, и т. д. Не ощущая въ первое время потребностей къ искусству, живя просто въ палаткахъ и, въ случаѣ надобности, обращая въ мечети христіанскія базилики, — арабы вскорѣ начали чувствовать необходимость во всякаго рода постройкахъ и стали сооружать мечети, дворцы, медресе или школы, каравань-сараи или гостинницы, фонтаны и другія безчисленныя постройки самыхъ красивыхъ формъ.

Такимъ образомъ, арабское искусство выходитъ постепенно изъ предѣловъ заимствованія и на столько быстро развивается все болѣе самостоятельно, что въ IX столѣтіи въ немъ уже почти совершенно исчезаютъ слѣды римскаго и византійскаго вліяній, какъ напримѣръ въ мечети Эбнъ-Тулуна въ Каиро, въ которой магометанская архитектура является въ полномъ блескѣ; въ формахъ ея арокъ нѣтъ ничего легкаго и игриваго, но въ ихъ простотѣ много силы и величія; въ орнаментахъ уже представляются всѣ типы тѣхъ формъ, которыя впослѣдствіи у мавровъ въ Альгамбрѣ (въ началѣ XIV вѣка) достигаютъ высокой степени развитія. Въ половинѣ XII столѣтія формы дѣлаются легче и граціознѣе, массы стѣнъ и куполовъ разработаны на тысячи ладовъ самыхъ красивыхъ контуровъ. И, наконецъ, въ XIV стол. стиль этотъ окончательно выработывается, и въ мечети султана Гассана мы видимъ великолѣпное его проявленіе. Изящество въ украшеніяхъ формъ каирскихъ мечетей, которыя можно отнести къ числу самыхъ красивыхъ зданій въ мірѣ,

*) Магометъ родился въ Меккѣ въ 570 г., началъ свою проповѣдь въ 610 г.

по всей вѣроятности, обязано отчасти персидскому вліянію, отразившемуся, какъ непосредственно, такъ и черезъ Византію.

Безконечно богатой фантазіи и поэтическому характеру арабовъ не могло удовлетворить простое подражаніе видимыхъ существъ; вслѣдствіе этого, мы встрѣчаемъ сравнительно мало изображеній людей и животныхъ. Опредѣленнаго запрещенія изображеній кораномъ — на самомъ дѣлѣ не существуетъ; но, такъ какъ, по понятіямъ магометанъ, божество — невидимо, неосязаемо и неприступно, то изобразить его нельзя; оно никогда не имѣло никакихъ фазисовъ существованія, а слѣдовательно и исторіи, которую можно было-бы передать въ скульптурѣ или въ фрескахъ на стѣнахъ мечетей. При такомъ отвлеченномъ понятіи о Богѣ, при которомъ всякое Его изображеніе становится невозможнымъ, не могли, конечно, развиться ни живопись, ни пластика, какъ и вообще эти искусства были всегда ненавистны всѣмъ народамъ семитическаго племени, глубоко проникнутаго идеей о единобожіи *). Поэтому, тамъ, гдѣ и встрѣчаются изображенія животныхъ въ арабскомъ искусствѣ, какъ, напр., показываютъ фиг. 6 въ текстѣ и фиг. 4 на таблицѣ 25, — онѣ обнаруживаютъ крайне слабое, несовершенное развитіе этой отрасли. Въ мавританскомъ искусствѣ мы видимъ подтвержденіе того-же самаго: Альгамбра представляетъ величайшее проявленіе этого искусства и принадлежитъ къ числу самыхъ изящныхъ построекъ въ мірѣ, а, между тѣмъ, скульптурныя изображенія львовъ, которыя въ ней находятся, лишены всякой правды и составляютъ ея слабую сторону. — Зато, арабскіе художники находили полное удовлетвореніе въ роскошномъ орнаментѣ, который, при самой разнообразной разработкѣ во всѣхъ отрасляхъ ихъ художественной дѣятельности, одинаково даетъ пищу и глазу и мысли. Они создали въ пестро-мѣняющейся игрѣ массу богатыхъ линейныхъ комбинацій, по ихъ изобрѣтателямъ названныхъ арабесками, которыя составлены или изъ геометрически построенныхъ фигуръ, или изъ строго-стилизированной листвы (вслѣдствіе указанныхъ выше причинъ, арабскіе орнаменты почти исключительно растительные и основанные на геометрическомъ построеніи). При такихъ каймовыхъ плетушкахъ, которыя представляютъ въ осмысленныхъ розеткахъ и звѣздахъ свои лучшія комбинаціи, господствуетъ тотъ принципъ, что каждый завитокъ, каждый листъ возвращается обратно къ своему началу. Живыя краски приэтомъ служатъ совершенно особенно для выясненія путаницы, что повидимому невозможно, и для того, чтобы распространить спокойную гармонію на разукрашенной плоскости, — цѣль, къ которой постоянно стремились, какъ арабы, такъ и мавры.



Фиг. 5.

Характерная примѣта такой арабской листвы — загнутые кончики листьевъ (фиг. 3).

Арабы, кажется, впервые ввели также тѣ осмысленные рисунки, которые мы видимъ въ срединѣ фиг. 2: двѣ одинаковыя фигуры, расположенныя въ противуположныхъ направленіяхъ, образуются посредствомъ одной линіи.

Верхняя часть фиг. 1 и средина фиг. 5 могутъ, наконецъ, еще служить примѣромъ орнаментальнаго примѣненія письма, какъ оно нерѣдко бывало у арабовъ. Это употребленіе символическихъ надписей курсивными буквами среди орнаментовъ чрезвычайно удачно въ арабскомъ искусствѣ, собственно говоря, во всемъ остальномъ чуждомъ всякаго иного символизма, запрещеннаго ученіемъ Магомета. Такія надписи, заполняя собою стѣнныя поверхности, промежутки среди стилизированной листвы, въ иныхъ мечетяхъ на столько обильны, что иногда на одной плоскости соединяютъ всѣ изрѣченія корана. (Въ мавританскомъ искусствѣ, въ которомъ эти надписи играли столь-же важную роль въ орнаментаціи, — будетъ показано нѣсколько крупныхъ примѣровъ ихъ примѣненія). — Относительно арабской орнаментаціи во всѣхъ ея проявленіяхъ, для какой бы надобности она ни служила, равно, какъ и въ архитектурныхъ деталяхъ, можно сказать, что она переработалась изъ византійскихъ формъ, въ соединеніи съ азіатскимъ (сассанидскимъ) элементомъ, точно также, какъ и общія архитек-

Фиг. 6.

*) У другихъ народовъ, принявшихъ ученіе корана, но не принадлежащихъ къ семитической рассѣ, какъ напр. у персовъ и индусовъ, — мы видимъ и портретную живопись и миніатюру.

турныя формы. Такъ, мы видимъ, что мотивъ переплетающейся тесьмы влечетъ за собою у арабовъ безконечное множество самыхъ разнообразныхъ узоровъ; орнаменты изъ вьющихся стеблей и листьевъ сперва немного только измѣняются, а послѣ и лѣпка этихъ листьевъ и ихъ ложки или каннелюры постепенно исчезаютъ, оставляя одинъ контуръ, а изгибы стеблей дѣлаются красивѣе; ряды завитковъ проходятъ одинъ черезъ другой, наполняя пустыя пространства. Наконецъ, самая поверхность листьевъ покрывается особыми мелкими орнаментами, а прежній контуръ листьевъ замѣняется азіатскими листьями съ загнутыми концами. Византійскія и сассанидскія формы, служившія вначалѣ образцами арабскимъ, постепенно, такимъ образомъ, исчезаютъ, и арабскій орнаментъ дѣлается мало-по-малу своеобразнымъ.

При раскраскѣ значеніе фона теряется, такъ какъ онъ выдержанъ въ различныхъ цвѣтахъ между отдѣльными стеблями и листьями, что служитъ началомъ совершенно новыхъ орнаментальныхъ мотивовъ и чего раньше ни въ византійскомъ, ни въ азіатскомъ искусствѣ не было.

Фиг. 6 и 7 въ текстѣ приложены, какъ образцы арабскаго производства утвари, первый — изъ металла, второй — изъ стекла.

Фиг. 1. Тканый коверъ XIV столѣтія, сохраненный въ церкви въ Нивелѣ.
» 2. Аппликаціонная вышивка XVIII столѣтія.
» 3. Часть богато расписаннаго потолка мечети Эль-Борденни въ Каиро.
» 4. Фризъ мечети Эль-Дахеръ, XIII столѣтія.
» 5. Образецъ орнамента на ткани.
» 6. Бронзовое ведро XIII столѣтія.
» 7. Стеклянная лампа; въ музеѣ въ Вѣнѣ.

Взято изъ: «Prisse d'Avennes, l'art arabe».

Фиг. 7.

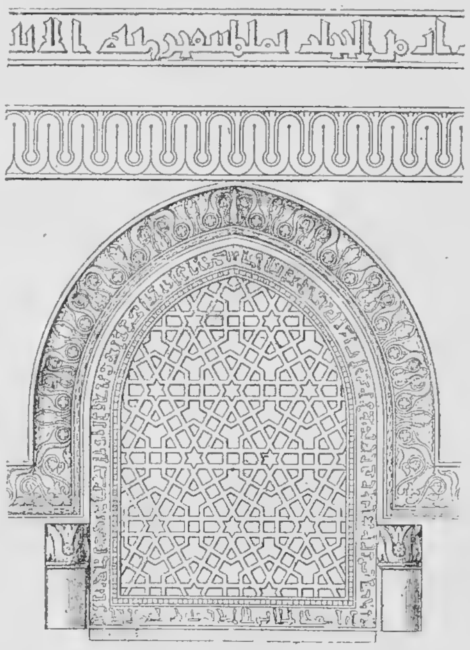
Таблица 25.

АРАБСКОЕ ИСКУССТВО.

ДЕРЕВЯННЫЯ, МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ и КАМЕННЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Выходящія на улицу оконныя отверстія снабжались деревянными рѣшетками или ажурными каменными вставками, не допускавшими взора извнѣ внутрь строенія, но, въ то-же время, не мѣшавшими свободно смотрѣть изнутри. Такія рѣшетки и вставки были въ высшей степени изящныхъ формъ (фиг. 2, 3 и 16, 17, 18). Первое ихъ появленіе относится къ IX столѣтію, въ мечети Эбнъ-Тулуна въ Каирѣ (фиг. 16), гдѣ онѣ были сдѣланы изъ мрамора, съ очень красивымъ рисункомъ.

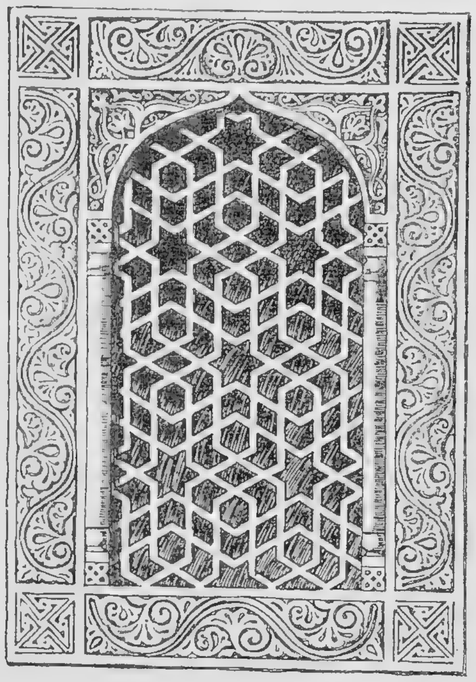
Богатая открытіями дѣятельность арабскихъ художниковъ-ремесленниковъ концентрировалась, главнымъ образомъ, на украшеніи дверей.



Фиг. 16.

Такъ, фиг. 1 изображаетъ вставку богато-рѣзной выбитой двери, а фиг. 5—15 представляютъ большой выборъ бронзовыхъ дверныхъ обивокъ. Послѣднія выполнены или такъ, что сами представляютъ орнаментъ, или же дерево, не покрытое металломъ, образуетъ рисунокъ.

Всѣ эти украшенія, по большей части, представляютъ орнаменты чудеснаго, необыкновенно правильнаго геометрическаго построенія линій, среди которыхъ встрѣчаются удивительно изящныя переплетенія.

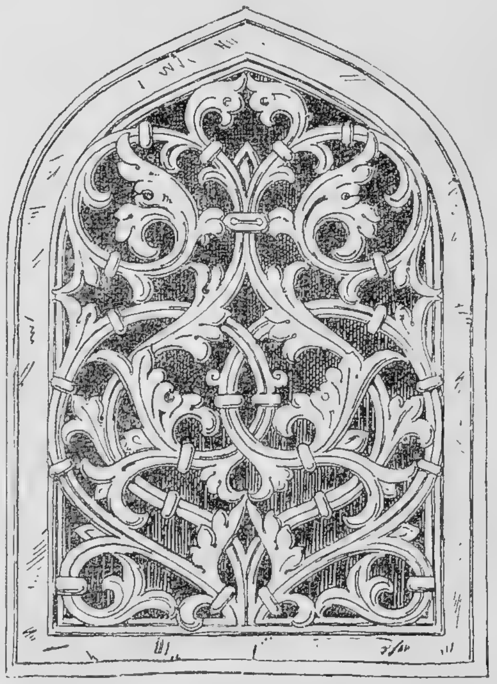


Фиг. 17.

Фиг. 4 — бронзовый гербъ встрѣчающійся часто на арабскихъ монетахъ.

Фиг. 19 — одинъ изъ мотивовъ арабскаго орнамента (въ Каиро), вырѣзаннаго изъ дерева.

Взято изъ: «Bourgoin,—Les Arts arabes». «Prisse d'Avennes,—L'Art arabe».



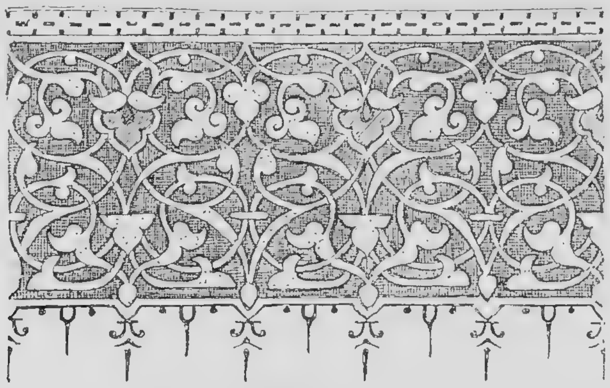
Фиг. 18.

Фиг. 19

АРАБСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Особенную ловкость въ декорированіи плоскостей арабскіе художники доказываютъ также въ живописи на пергаментѣ. Строго стилизированныя плетушки чередуются съ геометрическими фигурами, или арабесковый орнаментъ вложенъ, какъ заполненіе, въ открытыя плоскости, которыя образуются посредствомъ линій и лентъ. Такимъ образомъ въ манускриптахъ корана разрисованы цѣлыя страницы. Фиг. 4 и 5 даютъ намъ изъ таковыхъ разнообразные цвѣтные мотивы этого богатаго способа обработыванія. Самый шрифтъ окруженъ розетками и фризами, которые наполнены все новыми комбинаціями линій и листвы.



Фиг. 13.

Прекрасное и вмѣстѣ съ тѣмъ гармоническое впечатлѣніе этой живописи происходитъ, главнымъ образомъ, отъ чуднаго сочетанія красокъ, блескъ которыхъ еще возвышается отъ обильнаго употребленія золота.

По фиг. 6, вслѣдствіе пестрыхъ цвѣтовъ, можно было-бы заключить о персидскомъ или индійскомъ вліяніи, а по фиг. 8 и 9—о романскомъ; но, тѣмъ не менѣе, мы видимъ вездѣ загнутые или завитые кончики листьевъ, характеризующіе арабско-мавританское искусство.

Фиг. 1. Украшеніе изъ арабскаго корана XIV столѣтія.
» 2 и 3. Украшенія изъ арабскаго корана XVI столѣтія.
» 4 и 5. Украшенія изъ мавританскаго корана XVIII столѣтія.
» 6 и 7. Украшенія изъ арабскаго корана XVI столѣтія.
» 8 — 10. Украшенія изъ арабскаго корана XVII столѣтія.
» 11 и 12. Украшенія изъ мавританскаго корана XVIII столѣтія.
» 13. Бордюръ изъ арабскаго корана XV столѣтія.
» 14. Заключительное украшеніе изъ арабскаго корана XVII столѣтія.

Взято изъ: «Prisse d'Avennes,—L'Art arabe».

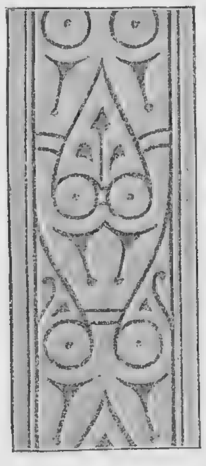
Фиг. 14.

АРАБСКО-МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО.

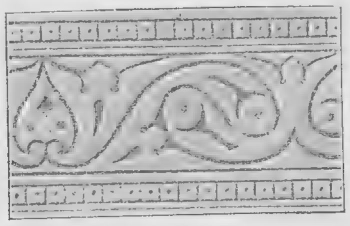
АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Не смотря на то, что въ арабскомъ искусствѣ, распространившемся на далекія владѣнія, ясно можно прослѣдить мѣстныя различія по отдѣльнымъ провинціямъ, тѣмъ не менѣе, въ немъ удивительна большая общая черта, потому что характеръ и воззрѣнія арабовъ отразились на искусствѣ во всѣхъ странахъ, куда они только ни проникали; поэтому, ихъ формы, какъ орнаментальныя, такъ и общеархитектурныя, вездѣ имѣютъ свой общій отпечатокъ, или даже представляютъ прямую дальнѣйшую разработку формъ и мотивовъ тѣхъ мѣстностей, гдѣ они обосновывались раньше. Измѣненія въ направленіяхъ въ этомъ отношеніи проистекаютъ отъ различія условій каждой данной мѣстности и отъ характера и развитія искусства и степени подготовленности мастеровъ тѣхъ народностей, которыя тамъ уже существовали раньше.

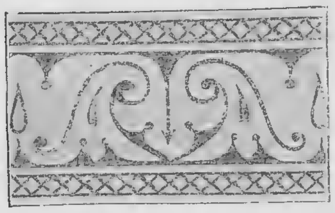
Въ архитектурныхъ сооруженіяхъ видимъ мы заимствованные изъ старѣйшаго азіатскаго искусства фантастически пересобразованные стѣнные зубцы надъ вѣнчающими карнизами, то выдержанные гладко, то богато декорированные (фиг. 11—15),— и глухую арку, прежде употреблявшуюся только, какъ полезная и необходимая форма; художественное ея развитіе сильно отступало отъ обычнаго римскаго способа и представляло у арабовъ (въ Египтѣ) вытянутую въ вышину (стрѣльчатую) форму, а у мавровъ — подковообразную. Послѣдняя произошла совершенно естественно отъ поднятія центра обыкновенныхъ полуциркульныхъ арокъ, ввиду желанія строителей выиграть болѣе пространства въ вышину (въ первой мечети въ Кордовѣ, построенной первымъ кордуанскимъ калифомъ Абдель-Раманомъ въ концѣ VIII-го столѣтія); и эта арка имѣла громадное значеніе во всей позднѣйшей мавританской архитектурѣ.



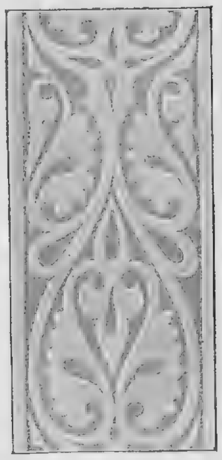
Фиг. 17.



Фиг. 16.



Фиг. 18.

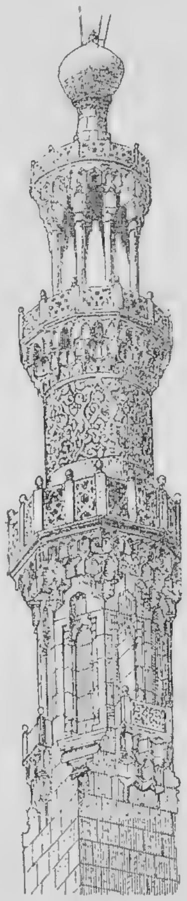


Фиг. 19.

Колонны, которыя по формамъ были близки частью къ египетскимъ, частью къ византійскимъ образцамъ, или просто составлялись изъ греческихъ или римскихъ частей колоннъ,— позднѣе (приблизительно, начиная съ XII столѣтія) получили самостоятельное развитіе. Такъ, капитель состояла тогда, главнымъ образомъ, изъ куба, украшеннаго листьями и завитками (фиг. 6 и табл. 29, фиг. 1), и была чрезвычайно красива; слабѣе капители въ этой колоннѣ ея шейка, нѣсколько разъ опоясанная и профилированная, и не совсѣмъ удовлетворительна также база, которая, впрочемъ, иногда и совершенно отсутствуетъ.

Особенно художественная обработка проявляется въ сводахъ и въ сводовыхъ частяхъ, которые составляются изъ болѣе или менѣе роскошныхъ сталактитовъ. Это не что иное, какъ сассанидская обдѣлка, замѣняющая собою паруса при переходѣ отъ четыреугольной формы въ планѣ къ круглому куполу и состоящая изъ выступающихъ одна надъ другою арокъ, замаскированныхъ горизонтальными рядами другихъ маленькихъ арочекъ, напоминающихъ собою узоры, извѣстные подъ этимъ названіемъ, производимые самою природою въ капельныхъ пещерахъ. Такими сталактитами обработывались, кромѣ того, всѣ полукуполы въ нишахъ, карнизы и кронштейны, поддерживающіе балконы въ минаретахъ (фиг. 20) и въ жилыхъ домахъ, капители колоннъ, софиты арокъ, мебель и прочее. При окраскѣ въ различные цвѣта внутренности и краевъ такихъ углубленій и при позолотѣ ихъ ободочковъ,— такого рода обработка представляла въ общемъ въ высшей степени красивый эффектъ.

Фиг. 20 представляетъ одинъ изъ каирскихъ минаретовъ — необходимую принадлежность каждой мечети. Минаретъ — не что иное, какъ башня, съ которой муэззинъ или пономарь сзываетъ мусульманъ къ молитвѣ. При нѣкоторыхъ мечетяхъ ставилось иногда нѣсколько такихъ минаретовъ. Детальная разработка ихъ формъ была очень различна, въ зависимости отъ талантливой фантазіи строителей. Обыкновенно, минаретъ представлялъ рядъ башенъ, возвышающихся кверху, отдѣляясь другъ отъ друга выступающими балконами, а наверху вѣнчаясь небольшимъ куполомъ. Представленный на фиг. 20 минаретъ, начинаясь внизу четыреугольной башней, переходитъ въ восьмиугольную, которая, въ свою очередь, выступающими сталактитами, поддерживающими балконъ въ 16 стѣнокъ, переходитъ въ круглую. Круглая башня, кончаясь наверху также выступающими сталактитами, несущими восьмиугольный балконъ, переходитъ въ фонарь, имѣющій видъ балдахина, что придастъ еще больше легкости всему минарету; 8 колоннокъ фонаря поддерживаютъ посредствомъ сталактитовъ восьмиугольный балкончикъ, надъ которымъ возвышается граціозной формы бронзовый куполъ, украшенный арабесками. Поверхность башенъ также орнаментирована плетушками, розетками и проч. Общее впечатлѣніе, при изящной отдѣлкѣ деталей, въ высшей степени стройное и легкое, и едва ли найдется много европейскихъ башенъ и колоколенъ, которыя въ этомъ отношеніи могутъ съ ними сравниться. Такой же видъ имѣютъ минареты мечетей Калауна и султана Гассана. Не говоря уже о большихъ мечетяхъ, за стѣнами Каира сохранилось множество небольшихъ, но прекрасно выполненныхъ надгробныхъ памятниковъ и часовенъ, принадлежащихъ, по большей части, къ половинѣ XV столѣтія, въ которыхъ линіи этихъ минаретовъ чрезвычайно красивы.



Фиг. 20.

Фиг. 1 представляетъ стѣнную декорацію (такія декораціи, большею частью, были раскрашены). Она выполнена изъ гипса въ плоскомъ рельефѣ. Еще въ сравнительно раннюю эпоху арабскаго искусства (въ IX вѣкѣ) такая плоская орнаментація стѣнныхъ поверхностей производилась по сырой, еще не окрѣпшей штукатуркѣ выдавливаніемъ рисунка помощію притупленнаго инструмента, врѣзывающаго его контуры съ округленіемъ по краямъ.

Въ этой фигурѣ встрѣчаемъ мы, такъ называемое, арабское перо, т. е. орнаменты въ формѣ перьевъ, покрывающихъ листья, чередующіеся съ листьями съ гладкими поверхностями, особенно въ большомъ количествѣ примѣненные въ Альгамбрѣ (сравни фиг. 13; табл. 25, фиг. 4, 7, 11; табл. 29, фиг. 2, 6, 7, 9, 10).

Какъ въ арабской, такъ и въ мавританской орнаментикѣ, стилизированные мотивы растеній подчинены, большею частью, геометрической игрѣ линій. Въ украшеніяхъ поверхностей, какъ бы слѣдуя природнымъ законамъ, соблюдаются условія лучеобразнаго распредѣленія линій, выростающихъ касательными кривыми изъ главнаго стебля. Въ растительныхъ формахъ выступаютъ очень часто цвѣты, особенно изъ семейства ароидниковыхъ (araceen), которые ужъ въ греческомъ искусствѣ играли важную роль, и, безъ сомнѣнія, оттуда заимствованы.

Вообще, сравнивая арабскій стиль съ мавританскимъ, можно сказать, что въ первомъ больше простоты и величія, во второмъ — утонченной разработки и изящества.

Фиг. 1. Стѣнная вставка — изъ Альгамбры.
» 2. Украшеніе изъ камня надъ дверью въ Каиро.
» 3 и 4. База колонны и капитель — изъ Каиро.
» 5 и 6. База колонны и капитель — изъ Альгамбры.
» 7 и 8. Сталактиты — изъ Каиро.
» 9 и 10. Кронштейны — изъ Каиро.
» 11 — 15. Стѣнные зубцы — изъ Каиро.
» 16 — 19. Образцы плоскостей — изъ Каиро.
» 20. Минаретъ мечети Эль-Ахрафа Барзé-бея.

Взято изъ: «Goury and Jones,—Alhambra».
» » «Bourgoin,—L'es Arts arabes».
» » «Prisse d'Avennes,—L'Art arabe».

Таблица 28.

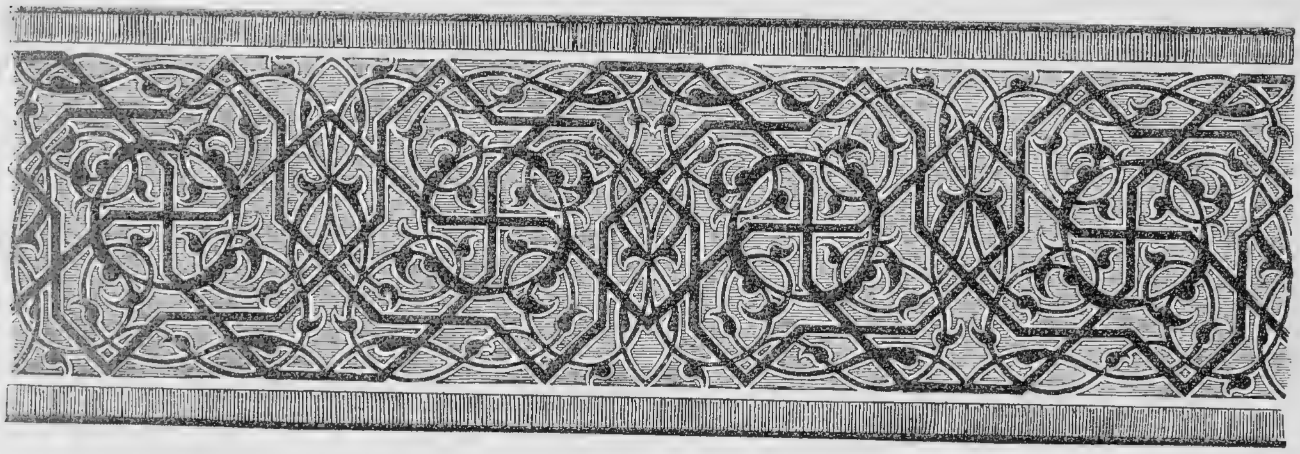
АРАБСКО-МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО.

МОЗАИЧНЫЯ и ИЗРАЗЦОВЫЯ РАБОТЫ.

Подобно постройкамъ сассанидской эпохи, происшедшимъ подъ старо-азіатскимъ и римскимъ вліяніемъ, на стѣнныхъ частяхъ, развившихся отсюда магометанскихъ построекъ, какъ характерный признакъ, являются — облицовка ихъ цвѣтными изразцами и мраморными пластинками или мозаикой и галлереи арокъ.

Мозаикой арабы и мавры украшали также полы въ своихъ домахъ и другихъ зданіяхъ; появленію этого обычая способствовали отчасти извлеченные ими изъ римскихъ развалинъ мраморные полы.

Арабская и мавританская мозаика составлялась частью изъ разноцвѣтныхъ мраморныхъ кусочковъ, частью изъ разрисованныхъ изразцовъ. Иногда (какъ на фиг. 5—11) рисунки на мраморныхъ пластинкахъ вырѣзаны и углубленія наполнены раскрашеннымъ цементомъ. Въ мозаикѣ господствуетъ чисто геометрическій элементъ, при чемъ рисунокъ и способъ его начертанія въ изразцахъ можно прослѣдить только по окраскѣ, безъ которой линейныя комбинаціи казались бы страшно перепутанными. Нужно замѣтить, что излюбленными цвѣтами въ такихъ мозаикахъ, главнымъ образомъ, были ломанные, т. е. вторичные: зеленый, оранжевый и пурпуровый, тогда какъ всѣ рельефные орнаменты были раскрашены 3 основными, исключительно у мавровъ употреблявшимися, цвѣтами: синимъ, краснымъ и желтымъ (т. е. золотомъ).



Фиг. 12.

Эти мозаики служили, какъ для покрытія половъ, такъ и для облицовки нижнихъ частей стѣнъ. Такъ, въ Альгамбрѣ всѣ стѣны по локоть и по плечо покрыты изразцами красивыхъ и самыхъ затѣйливыхъ рисунковъ, а надъ ними уже начинается рельефный орнаментъ; такъ что блестящая яркость верхнихъ частей стѣнъ разбивается спокойствіемъ нижнихъ частей и половъ, представляя, такимъ образомъ, отдохновеніе для глаза, производя этимъ необыкновенно чарующее впечатлѣніе.

Изразцовая облицовка и мозаика извѣстны были арабамъ очень рано; сооруженная въ VIII столѣтіи въ Меккѣ гробница Магомета была облицована цвѣтными поливными плитами, а въ IX столѣтіи въ Кордуанской мечети въ Испаніи стѣны были украшены изразцами и мозаикой, хотя, собственно, широкое развитіе изразцовой стѣнной облицовки началось съ XIII и XIV столѣтій, а до того времени въ обработкѣ преобладалъ мраморъ и каменная мозаика. Арабскіе изразцы, расписанные употреблявшимися у нихъ красками по бѣлой опаковой эмали, были небольшой величины, около 100 кв. сантим.

Фиг. 1, 3 и 4. Изразцовыя стѣнныя облицовки — изъ Альгамбры.
» 2. Изразцовая стѣнная облицовка — изъ мечети Шейхуна въ Каиро.
» 5—7 и 9—11. Облицовка изъ мрамора со штукатурными вставками — изъ Каиро.
» 8. Облицовка изъ мрамора со штукатурными вставками—изъ Дамаска.
» 12. Расписанный фризъ потолка — изъ ме чети Эль-Борденни.

Взято изъ: «Bourgoin,—Les éléments de l'art arabe».
» » «Prisse d'Avennes,—L'Art arabe».
» » «Goury and Jones,—Alhambra».

Фиг. 11.

Таблица 29.

МАВРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Испанія — страна, гдѣ искусство Ислама въ постройкахъ мавританскихъ правителей, какъ во дворцѣ Альгамбра въ Гренадѣ (XIII и XIV стол.), дошло до самаго чистаго и прекраснаго развитія. Магометанская орнаментика у мавровъ особенно достигла своей высшей разработки.

Вообще, у мавровъ, также какъ и въ Каирѣ, замѣтно сильное византійское вліяніе. Такъ, въ киблѣ Кордуанской мечети, перестроенной во второй половинѣ X вѣка, при содѣйствіи византійскихъ мастеровъ, мы находимъ чисто византійскую мозаику и очень интересные мраморные рельефные орнаменты, полные византійскаго вкуса. Въ XII вѣкѣ уже встрѣчаются орнаменты въ родѣ каирскихъ, въ которыхъ появляются листья съ двумя концами — выпрямленнымъ и загнутымъ. Съ этого времени появляются также и сталактиты.

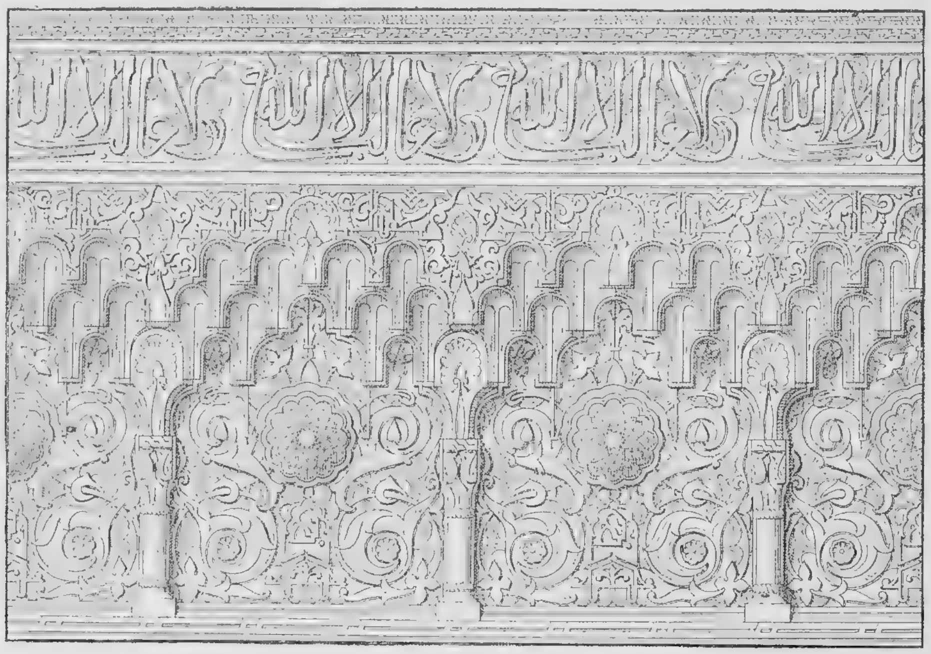
Альгамбра представляетъ счастливое соединеніе всѣхъ лучшихъ принциповъ орнаментальнаго искусства, къ которымъ пришли другіе народы. Всякое украшеніе естественно вытекаетъ изъ самой украшаемой части постройки, которой подчиняется каждая орнаментальная деталь, сохраняя ея идею.

Въ украшеніи поверхности всѣ линіи выходятъ изъ одного главнаго стебля, лучисто изъ него выростая; окраска украшеній отъ сильныхъ и яркихъ цвѣтовъ въ верхнихъ частяхъ зданій переходитъ къ спокойнымъ и слабымъ — въ нижнихъ. Вытекая, такимъ образомъ, изъ наблюденій природы и сообразуясь съ ея законами, какъ въ композиціи и рисункѣ, такъ и въ колоритѣ окраски, но отнюдь не копируя ее цѣликомъ и точно, — мавританская орнаментація всегда спокойна и гармонична.

Фиг. 2 — 10 представляютъ архитектурныя части и стѣнныя плоскости, исполненныя изъ штукатурки и раскрашенныя. Примѣты, приведенныя къ арабской орнаментикѣ, относятся и къ мавританской; но, надо добавить, что первая не такъ удачна въ раздѣленіяхъ фона и орнамента, а также менѣе разнообразна, чѣмъ послѣдняя. У мавровъ всегда прекрасное соотношеніе между площадью орнамента и фономъ, распредѣленіе орнамента равномѣрнѣе, чѣмъ у арабовъ, и настолько полное, что никогда не встрѣчается скучныхъ, не заполненныхъ пробѣловъ, а въ декорированіи поверхностей гораздо менѣе монотонности. Посредствомъ искусныхъ перевиваній и переплетеній геометрическаго и арабесковаго орнаментовъ, мавританскіе художники умѣли достигать замѣчательныхъ впечатлѣній. Своей богато-одаренной фантазіи они могли дать здѣсь наибольшій просторъ. Такимъ образомъ, двѣ (фиг. 6, 7, 9), даже часто 3 системы орнаментовъ (фиг. 10) сработаны вперемежку, и это богатство еще возвышается чрезъ украшеніе лентъ и листьевъ мелкими орнаментами. Эта полнота не производитъ безпокойства и смущенія для глаза, а рисунокъ и окраска превосходнымъ образомъ содѣйствуютъ разъединенію отдѣльныхъ частей, такъ что каждую можно отличить отъ другой, и, тѣмъ не менѣе, всѣ сливаются въ прекрасную гармонію; между тѣмъ, при ближайшемъ

осмотрѣ новыя красоты завладѣваютъ вниманіемъ зрителя, показывая изящныя отдѣльныя части. Орнаментъ всегда выступаетъ совсѣмъ плоскимъ рельефомъ и никогда не теряетъ характера плоскостной декораціи. Эта черта, т. е. составленіе орнамента изъ 2 и 3 плановъ его рисунка, располагающихся одинъ на другомъ и искусно между собою переплетающихся,— всецѣло введена маврами.

При употребленіи въ окраскѣ орнаментовъ поверхностей 3 основныхъ цвѣтовъ — краснаго, голубого и желтаго (т. е. золота),— выступающія ленты и плетушки, по большей части, вызолочены; если фонъ красный, то перья, украшающія листья — голубыя, или наоборотъ; иногда въ фонѣ чередуется красный цвѣтъ съ голубымъ. При такомъ распредѣленіи красокъ, т. е. сильныхъ цвѣтовъ на большихъ глубокихъ поверхностяхъ, какъ на фонахъ, а легкихъ цвѣтовъ (золота)—на выступающихъ,— достигается полное соот-



Фиг. 12.

ношеніе цвѣтовъ и пріятная чарующая гармонія. Кромѣ этихъ трехъ первоначальныхъ цвѣтовъ, часто примѣняется бѣлый цвѣтъ.

Обработка нѣкоторыхъ фризовъ и архивольтовъ въ Альгамбрѣ, какъ показываетъ фиг. 11, не оставляетъ желать ничего лучшаго; нѣсколько мелковата только разбивка послѣднихъ.

Фигуры 6, 7, 10, 11 и 12 совершенно доказываютъ, что и надписи часто служили орнаментами. Такія надписи куфическими или арабскими прописными буквами наполняли собою стѣнные фризы, рамочки вокругъ входовъ, арокъ и оконъ, мѣста надъ капителями и въ стѣнныхъ поверхностяхъ,— и замѣчательны, какъ по своей внѣшней красотѣ, такъ и по сложности производимаго ими впечатлѣнія на воображеніе своими замысловатыми переплетеніями. Такимъ значеніемъ эти надписи отчасти выкупаютъ единственный недостатокъ мавританской орнаментаціи — отсутствіе всякаго въ ней символизма.

Всѣ 12 изображеній взяты изъ дворца Альгамбры близъ Гренады.

Фиг. 1 — 10. Взято изъ: «Goury and Jones,—Alhambra».
» 12. » » «Monumentos Architectonicos de Espanna».

Фиг. 12.

Таблица 30.

ТУРЕЦКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРНЫЯ ИЗРАЗЦОВЫЯ УКРАШЕНІЯ.

О стилѣ, въ которомъ выразилась своеобразность турецкаго народа, можно говорить, начиная съ XV столѣтія. Прежде, напримѣръ, въ завоеванныхъ странахъ въ мечети обращались просто христіанскія церкви, а при новыхъ постройкахъ исполненіе поручалось христіанскимъ художникамъ. Такимъ образомъ, орнаментика сначала подпала въ сущности подъ византійское вліяніе, а потомъ заимствовала отчасти персидскій способъ декорированія, а частью—арабскій. Изъ смѣшенія обоихъ послѣднихъ образовалась тогда турецкая орнаментика.

Въ турецкихъ орнаментахъ особенно большое сродство замѣчается съ орнаментами арабовъ. Принявъ религію послѣднихъ, турки подражали имъ и въ искусствѣ, но, отличаясь отъ нихъ рѣзко по характеру и природнымъ наклонностямъ, будучи ниже ихъ по дарованію и развитію, они въ тѣхъ же самыхъ художественныхъ формахъ не достигали чистоты и изящества арабовъ, и обработка заимствованныхъ ими мотивовъ ниже и грубѣе, какъ арабскихъ, такъ и мавританскихъ. Такимъ образомъ, тогда какъ орнаменты послѣднихъ представляютъ изъ себя только слегка округленныя поверхности, внутри разукрашенныя и обработанныя линіями какого-нибудь рисунка,—орнаменты турецкіе представляютъ болѣе сильную и грубо выступающую лѣпку. Кромѣ того, сами турки, мало занимаясь искусствомъ и поручая обыкновенно исполненіе своихъ художественныхъ произведеній иновѣрнымъ мастерамъ, не очень и заботились о сохраненіи и разработкѣ своихъ традицій въ искусствѣ и всегда были равнодушны къ смѣшенію въ своихъ сооруженіяхъ различныхъ чужихъ типовъ, которое иногда такъ рѣзко бросается въ глаза на ихъ постройкахъ; а за послѣднее время они даже готовы слѣдовать въ этомъ случаѣ движенію моды.

Въ турецкомъ орнаментѣ первымъ дѣломъ бросается въ глаза крайне часто встрѣчающійся уголъ у листьевъ и въ плетушкахъ, который происходитъ изъ Персіи (сравни табл. 21, фиг. 3); затѣмъ, обнаруживается извѣстная бѣдность въ плетушкахъ, особенно въ сравненіи съ мавританскими, которыя здѣсь образуютъ на фонѣ большія свободныя и непокрытыя мѣста (фиг. 5 и 6). Украшенія на листьяхъ, раскрашенныя различными цвѣтами, также лишены часто красивой формы; за всѣмъ тѣмъ, турецкій художникъ любитъ художественныя переплетенія нѣсколькихъ линейныхъ системъ. Употребляемыя краски не очень жизненны и ихъ сопоставленіе даетъ чувствовать отсутствіе роскоши и полноты арабско-мавританскаго искусства. Характерная черта турецкой окраски—преобладаніе чернаго и зеленаго цвѣтовъ. Фонъ въ прежнія времена былъ почти всегда глубоко-синій, а позднѣйшія произведенія представляютъ въ немъ перевѣсъ цвѣта зеленаго и даже свѣтло-краснаго.

Фиг. 8, 10 и 11 доказываютъ, что персидскій растительный элементъ постоянно проглядываетъ въ сравнительной чистотѣ въ орнаментикѣ народовъ Ислама. Вообще, надо упомянуть, что персидскія художественныя произведенія, особенно раскрашенные изразцы и т. под., нашли въ большомъ количествѣ доступъ и примѣненіе въ Турціи.

Одни изъ лучшихъ представителей турецкой орнаментаціи—ковры; ихъ рисунокъ—арабскій; но трудно рѣшить, сами ли турки ихъ работали, такъ какъ они изготовляются въ Малой Азіи.

Фиг. 1, 2, 5, 6, 7 и 9. Изъ мечети Фехиль-Джеми въ Бруссѣ.
» 3, 4 и 8. Съ гробницы Фехиль-Турбей султана Махмета I.
» 10 и 11. Съ гробницы Мурадіэ.
» 12. Каменный фризъ на мечети Фехиль-Джеми въ Бруссѣ.

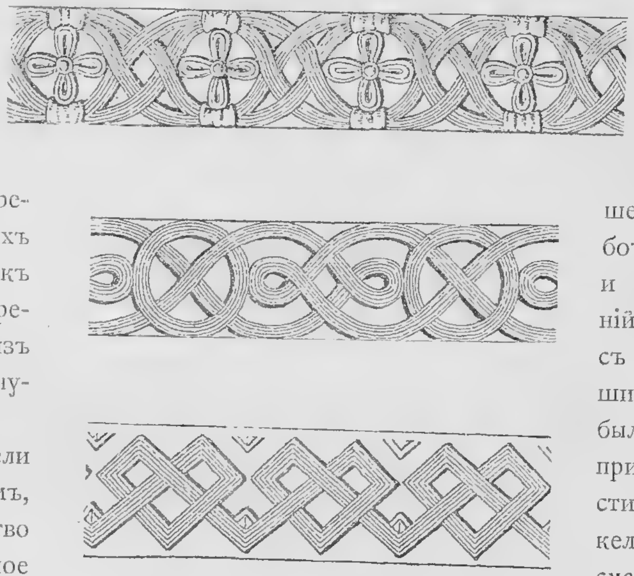
Взято изъ: «Parvillée,—Architecture et décoration turques au XV siècle».

КЕЛЬТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Въ кельтическомъ населеніи Ирландіи уже очень съ давнихъ временъ развилась своеобразная орнаментика, которая, во всякомъ случаѣ, ведетъ свое начало съ тѣхъ далекихъ дней, когда на томъ островѣ еще царило язычество. Къ этому времени, вѣроятно, относятся тѣ немногія изъ старыхъ каменныхъ гробницъ, въ которыхъ встрѣчаются такія же украшенія, какія мы находимъ въ манускриптахъ кельтическихъ монаховъ, начиная съ VI столѣтія. Въ древнѣйшее время мы видимъ друидическіе храмы, а позднѣе — колоссальные кресты, старательно высѣченные изъ камня; сооруженіе этихъ памятниковъ близко соприкасается со временемъ введенія въ Ирландіи христіанства, такъ что орнаментація манускриптовъ прямо и непосредственно вытекаетъ изъ орнаментаціи названныхъ каменныхъ сооруженій, разработывая тотъ же самый стиль.

Совершенно не находясь подъ вліяніемъ византійскаго или вообще южно-или восточно-европейскаго искусствъ, эта орнаментика носитъ самостоятельный отпечатокъ и слѣды ея, которые встрѣчаются также и въ Скандинавіи, несомнѣнно—ирландскаго происхожденія, во-первыхъ уже потому, что христіанство проникло въ Скандинавію черезъ британскихъ же миссіонеровъ; кромѣ того, орнаментика британскихъ манускриптовъ совершенно не похожа на обработку скандинавскихъ каменныхъ крестовъ, сооруженіе которыхъ принадлежитъ, къ тому-же, къ несравненно позднѣйшему времени, чѣмъ древнѣйшіе изъ названныхъ британскихъ манускриптовъ.



Фиг. 13, 14 и 15.

Нѣкоторые изслѣдователи не вполнѣ соглашаются съ тѣмъ, что кельтическое искусство имѣло такое самостоятельное развитіе; но, при тщательномъ и внимательномъ изученіи кельтическаго орнамента по многочисленнымъ сохранившимся манускриптамъ, орнаментальныя украшенія которыхъ совершенно тождественны съ обработкой различныхъ каменныхъ и металлическихъ произведеній того-же времени, какъ и съ украшеніями тѣхъ древнѣйшихъ памятниковъ, о которыхъ было упомянуто, — нельзя не признать полной своеобразности и независимости развитія кельтическаго искусства. Разсматривая эти рисунки, украшающіе Евангелія въ ихъ заглавныхъ листахъ и въ различныхъ другихъ рукописяхъ ирландскихъ монаховъ, и сравнивая ихъ, напримѣръ, съ римской орнаментаціей надписей, покрывавшихъ стѣны римскихъ катакомбъ въ первыя времена христіанства, ясно обнаруживается совершенно различный характеръ между тѣми и другими. Съ другой стороны, и древнія итальянскія рукописи того времени не представляютъ въ своихъ украшеніяхъ сколько-нибудь обработанный орнаментъ, въ нихъ не встрѣчается инициаловъ (разукрашенныхъ заглавныхъ буквъ) и все отличіе заглавной страницы отъ послѣдующихъ—заключается почти исключительно только въ томъ, что 2 первыя строки написаны красной краской, да иногда еще на ней изображался одинъ изъ евангелистовъ, надъ которымъ закруглялась арка, опирающаяся на 2 колонники. Между тѣмъ, въ британскихъ и ирландскихъ манускриптахъ каждая начальная страница отличалась тщательной разрисовкой крупной заглавной буквы, рядомъ съ которой на всей страницѣ можно было помѣстить только нѣсколько словъ, написанныхъ обыкновенно также болѣе крупнымъ шрифтомъ. Такъ что, вліяніе Италіи, оказавшееся въ тѣ времена (въ началѣ среднихъ вѣковъ) столь существеннымъ по отношенію развитія искусствъ у всѣхъ другихъ народовъ Европы, для которыхъ первоначальными образцами въ этомъ случаѣ послужили многочисленные остатки римскихъ памятниковъ,—не коснулось Ирландіи, что совершенно и понятно, если при-

нять во вниманіе, что и христіанство тамъ распространилось задолго еще до прибытія туда первыхъ римскихъ миссіонеровъ, а слѣдовательно, вовсе не подъ вліяніемъ Рима.

Вліянія германскаго на кельтическій орнаментъ также нельзя признать, такъ какъ въ германскихъ памятникахъ не видно никакого сходства съ орнаментикой манускриптовъ Ирландіи.

Что касается вліянія Византіи, то вначалѣ и съ нею нельзя обнаружить сходства, и только въ гораздо позднѣйшее время искусство послѣдней, вслѣдствіе возникшихъ сношеній, начало оказывать нѣкоторое вліяніе на кельтическую орнаментику.

Если въ зародышѣ кельтическаго искусства и было что нибудь заимствованное, то это можно признать только въ принципѣ «плетенія» въ орнаментѣ, показывающемъ нѣкоторое отдаленное сродство съ орнаментомъ арабско-мавританскимъ. Основательность такого предположенія можно прослѣдить и по азіатскому происхожденію кельтическаго племени, когда-то, въ очень отдаленныя отъ насъ времена, рядомъ переселеній чрезъ всю Европу, добравшагося до Британскихъ островов. Если, такимъ образомъ, наконецъ, и не считать происхожденіе кельтическаго орнамента совершенно самобытнымъ, найдя какой-нибудь первоначальный источникъ заимствованія, то, во всякомъ случаѣ, развитіе этого орнамента и его опредѣлившіяся разработанныя формы послѣ введенія христіанства носятъ вполнѣ самостоятельный характеръ, совершенно особенный и отличный отъ всѣхъ другихъ стилей.

Въ старѣйшихъ кельтическихъ или ирскихъ рукописяхъ большія начальныя буквы (инициалы) вначалѣ выдѣляли посредствомъ окружающей ихъ сѣти, составленной изъ красныхъ точекъ. Фиг. 1 показываетъ такой примѣръ орнаментированія этими красными точками, гдѣ онѣ, выдѣляя инициалъ кругомъ, въ то же время внизу сгруппированы отдѣльнымъ самостоятельнымъ узоромъ. Такія точки составляютъ одну изъ характерныхъ особенностей орнаментированія ирландскихъ рукописей. Но, вскорѣ кельты пошли дальше и перешли къ настоящему ленточному плетенію, въ примѣненіи котораго художниками обнаружено удивительное художественное совершенство и разнообразіе (фиг. 1, 3, 9). Подобныя ленточныя плетенія мы вновь встрѣчаемъ въ періодъ ренессанса, неоднократно декоративно примѣнявшіяся. У кельтовъ такія ленты представляютъ, большею частью, геометрическіе рисунки и переплетаются между собою или идущими въ наклонномъ направленіи прямыми линіями, или перевиваются въ видѣ кривыхъ спиралеобразныхъ (см. фиг. 13, 14 и 15). Встрѣчающіеся при этомъ разные мотивы очень многочисленны и разнообразны: въ иныхъ случаяхъ ленты направляются параллельно, переплетаясь между собою только въ нѣкоторыхъ мѣстахъ; въ иныхъ — геометрическія ихъ комбинаціи расположены симметрично, а иногда нѣсколько ленточекъ переплетаются между собою, образуя узлы и составляя сложнѣйшіе завитки. — Кромѣ того, въ кельтическихъ плетушкахъ, которыми наполнялись плоскости буквъ или окаймлялись отдѣльныя страницы, уже въ раннія времена примѣняли также отдѣльные члены или туловища змѣй, птицъ, собакъ и фантастическихъ животныхъ (фиг. 1, 5, 9). Встрѣчаются также и человѣческія фигуры. — Орнаменты, составленные изъ фантастическихъ и чудовищныхъ животныхъ, также представляютъ невѣроятныя переплетенія и узлы и перевиваются между собою или симметрично, или, даже чаще, неправильно, что лучше способствуетъ заполненію всѣхъ пустыхъ пространствъ. Составленные такимъ образомъ рисунки очень сложны и показываютъ самое тщательное, доходящее до мелочной кропотливости, отношеніе къ дѣлу, трудолюбіе и терпѣніе. Напримѣръ, начальныя страницы въ Евангеліяхъ разукрашены многочисленными мелкими рисунками, въ которыхъ всевозможныя фантастическія соединенія и перевиванія вымышленныхъ животныхъ, представляя множество отдѣльныхъ рисунковъ, въ то-же время составляютъ одинъ общій рисунокъ въ формѣ креста. Приэтомъ, выполненіе всѣхъ отдѣльныхъ частей крайне точное и симметричное, а, между тѣмъ, и общая гармонія нисколько не страдаетъ, даже соотношеніе красокъ не нарушается.

Фиг. 16.

Растительный орнаментъ долгое время у кельтовъ совершенно отсутствуетъ; онъ входитъ въ употребленіе только начиная съ IX-го столѣтія и, послѣ слабаго начала (см. фиг. 8), подъ вліяніемъ романизаціи, все болѣе и болѣе распространяется рядомъ съ ленточнымъ орнаментомъ. Появляются стебли съ листьями и цвѣтами, которые, соединяясь съ прежними лентами и вытянутыми фантастическими животными, дѣлаютъ формы кельтическаго орнамента болѣе свободными и даютъ имъ уже настоящее декоративное богатство.

Число красокъ вначалѣ еще незначительно; особенно, золото встрѣчается только въ болѣе позднее время, а въ постоянное употребленіе оно начинаетъ входить въ X столѣтіи. Въ это время, какъ показываетъ фиг. 11, появляется новый способъ декорированія манускриптовъ, въ видѣ окружающей всю страницу рамки, составленной изъ золотыхъ полосъ, перевитыхъ листьями и стеблями и украшенныхъ кругами, квадратами или другими фигурами.

Фиг. 1 — 5.	Изъ манускриптовъ	VII	столѣтія.
» 6 и 7.	Изъ манускриптовъ	VIII	»
» 8.	Изъ манускрипта	IX	»
» 9 — 11.	Изъ манускриптовъ	X	»
» 12.	Изъ манускрипта	XI	»
» 13 — 15.	Мотивы кельтическихъ перевивокъ.		
» 16.	Изъ манускрипта	X	столѣтія.

Взято изъ: «Humphreys and O. Jones,—The illuminated books of the middle ages».
«Wyatt,—The art of illuminating as practised in Europe from the earliest times»
«Appendice à l'Imitation de Jésus—Christ».

Таблица 32.

ВИЗАНТІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

СМАЛЬТОВАЯ МОЗАИКА, ЭМАЛЕВАЯ ЖИВОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Съ упадкомъ Западно-Римской имперіи и съ расцвѣтомъ Восточно-Римской или Византійской, начиная съ IV—VI столѣтія, на итальянской почвѣ одновременно идетъ также и упадокъ искусства, между тѣмъ какъ подъ защитою могучаго государства, центромъ котораго является Византія, оно нашло себѣ надежный пріютъ при ея блестящемъ дворѣ.

Съ этого времени и начинается періодъ византійскаго искусства, который продолжается до паденія Византіи въ XV столѣтіи, хотя уже съ XIII столѣтія, т. е. со времени перенесенія христіанскаго искусства на западъ, начинается, собственно, переработка античныхъ началъ.

Византійское искусство составляетъ очень важную историческую эпоху. Новый міровой центръ, центръ уже міра христіанскаго, явившагося съ новыми идеалами и стремленіями на смѣну отжившему и разложившемуся античному міру, — сразу даетъ искусству направленіе религіозное. Это искусство развивается изъ выродившагося мѣстнаго греческаго искусства, слившагося съ перешедшими римскими формами, въ соединеніи съ искусствомъ азіатскихъ народовъ, и, представляясь, поэтому, какъ бы результатомъ соединенія различныхъ другихъ стилей, является переходной ступенью между искусствомъ античнымъ и новымъ: слившіяся въ немъ двѣ вѣтви — Востока и Запада — вырабатываютъ на почвѣ античной искусство обще-христіанское. Поэтому, оно имѣетъ для насъ значеніе не только какъ искусства отдѣльнаго, національнаго, а уже какъ искусства общаго *).

Первые успѣхи византійскаго искусства проявляются въ возрожденіи греческаго искусства (древнѣйшія рукописи съ миніатюрами, какъ напр. «Календарь Константина» и многія другія): императоръ Константинъ, сознавая упадокъ искусства въ Римѣ, искалъ его возрожденія на его родной почвѣ — въ Греціи. Хотя онъ и строилъ множество зданій римскаго, языческаго типа (театры, термы и проч.) и украшалъ свою столицу языческими статуями, — но, въ то-же время, стремился и къ постановкѣ искусства на новыхъ началахъ, отвѣчающихъ христіанскому культу. Съ другой стороны, какъ онъ, такъ и Юстиніанъ Великій призывали художниковъ и мастеровъ изъ Азіи для совмѣстной работы съ греческими художниками (такимъ образомъ въ 532—537 г. архитекторами Анѳиміемъ Тралесскимъ и Исидоромъ Милетскимъ была сооружена церковь Св. Софіи въ Константинополѣ и множество другихъ памятниковъ). Каждый сосѣдній народъ вносилъ, такимъ путемъ, долю элементовъ своего собственнаго искусства, которые, въ соединеніи съ греко-латинскими началами, послужили къ образованію особаго византійскаго стиля.

Въ исторіи своего національнаго развитія, византійское искусство вначалѣ (въ IV и V вѣкахъ) представляетъ, какъ уже было сказано, временное возрожденіе античнаго искусства, основы котораго сохраняются для всѣхъ послѣдующихъ временъ,— но съ сильнымъ стремленіемъ къ натурализму, — т. е. къ подражанію дѣйствительности. Съ VI до IX вѣка наступаетъ періодъ процвѣтанія, который вырабатываетъ стиль и формы для христіанскихъ идеаловъ и оставляетъ лучшіе памятники архитектуры, мозаики, миніатюръ и проч. Съ IX столѣтія пластическія искусства Византіи, стремясь къ внѣшнему блеску, начинаютъ удаляться отъ своихъ идеаловъ, впадаютъ въ условность типовъ религіозныхъ изображеній, переходятъ, наконецъ, къ натурализму и, мало-по-малу, является полное обезличеніе типовъ и ремесленная подражательность. Этотъ

*) Признаки соединенія римскаго искусства съ искусствомъ народовъ Азіи можно прослѣдить еще со времени первыхъ азіатскихъ завоеваній римлянами (въ I столѣтіи до Р. Хр.), которые, прививая свой стиль разнымъ завоеваннымъ народамъ, заимствовали въ свою очередь отъ нихъ ту декоративную роскошь, которая такъ соотвѣтствовала въ то время ихъ стремленію къ внѣшнему блеску и пышности.

періодъ оставляетъ множество мозаикъ и фресокъ, а также миніатюръ; вмѣстѣ съ тѣмъ, его можно разсматривать, какъ эпоху перенесенія византійскаго искусства на западъ и въ Россію.

Формы церковной архитектуры, представляя первоначально (въ IV, V и даже въ VI столѣтіи) перешедшія съ запада изъ древне-христіанскаго искусства базилики, рядомъ съ которыми обыкновенно ставились круглыя колокольни, — въ VI столѣтіи видоизмѣняются блестящимъ нововведеніемъ покрытія церковныхъ зданій куполами. Такое примѣненіе покрытія византійскихъ церквей, составляющее самую типичную и интересную ихъ особенность и непремѣнное каноническое условіе во всемъ послѣдующемъ ихъ развитіи, по всей вѣроятности, перешло съ востока (отъ сассанидовъ). Самымъ блестящимъ проявленіемъ такой византійской архитектуры является упомянутый уже храмъ Св. Софіи, который составляетъ въ то-же время величайшее проявленіе и во всеобщей исторіи архитектуры.

Значеніе византійскаго искусства, заключающаго въ себѣ сліяніе столь важныхъ началъ, для насъ еще болѣе расширяется въ виду того вліянія, которое оно, почти за все время съ VI по XII столѣтія, оказывало на искусство Европы, какъ повсемѣстно на западѣ, гдѣ его элементы вошли въ романское искусство и, въ зависимости отъ тѣхъ или иныхъ національныхъ особенностей, распространялись въ различныхъ своихъ проявленіяхъ, — такъ, особенно, на сѣверо-востокѣ: здѣсь, перейдя съ ранняго времени въ Россію и послуживъ къ образованію русскаго искусства въ самомъ широкомъ смыслѣ, оно получило и дальнѣйшее свое развитіе.

На арабское искусство византійское оказало также громадное вліяніе, которое обнаруживалось вездѣ, гдѣ только ни утверждались арабы, — и въ Азіи, и въ Африкѣ, и въ Европѣ.

Такимъ образомъ, несмотря на то, что византійское искусство вовсе не было оригинальнымъ, — расшатанное состояніе Запада привело къ тому слѣдствію, что тамъ византійскій стиль сталъ господствующимъ до конца перваго тысячелѣтія и еще далѣе; художественныя произведенія Восточно-Римской имперіи въ громадномъ количествѣ ввозились въ Италію, и византійскіе художники и мастера распространяли тамъ свою технику и свой стиль. Поэтому, совершенно понятно, что почти во всѣхъ странахъ Европы можно найти художественные предметы, въ которыхъ обнаруживается византійское происхожденіе.

Въ Византіи всѣ выдающіяся государственныя зданія, дворцы и церкви отличались великолѣпіемъ внутренней отдѣлки. Господствовавшей любви къ роскоши знатныхъ того времени особенно соотвѣтствовала, такъ называемая, смальтовая мозаика, въ которой, посредствомъ маленькихъ, различной величины кубиковъ изъ стекляннаго сплава, производились картины самыхъ громадныхъ размѣровъ.

Константинъ, украшая свою новую столицу и вызывая для этого изъ сосѣднихъ странъ художниковъ, между ними привлекъ и мозаичистовъ, поощряя ихъ разнаго рода льготами и привилегіями. Поэтому, въ то время какъ въ Римѣ мозаика, наравнѣ съ другими искусствами, приходила къ упадку, въ Византіи она стала совершенствоваться и получила такое широкое и прекрасное развитіе, какого никогда не достигала ни въ одной другой странѣ. Лучшее время византійскаго мозаичнаго искусства относится къ VI вѣку, особенно въ царствованіе Юстиніана, при которомъ повсемѣстно въ имперіи было исполнено множество мозаичныхъ работъ. Многія изъ этихъ произведеній сохранились и до нашихъ дней, составляя принадлежность памятниковъ того времени, какъ напр. въ упомянутомъ Софійскомъ соборѣ, въ которомъ они нынѣ скрываются, покрытыя мусульманской штукатуркой *).

Къ этому-же времени относятся и мозаичныя работы церквей въ Равеннѣ (Св. Виталія, Св. Аполлинарія Новаго и др.), которыя также были исполнены вызванными туда византійскими мастерами. (Равенна, окруженная непроходимыми болотами и укрѣпленная превосходно гаванью, благодаря неприступности своего положенія, съ 403 года была избрана столицею Гоноріемъ, который скрывался въ ней отъ наступленія готовъ).

Въ мозаикахъ этого періода изображенія еще сохраняютъ античные слѣды, хотя общій характеръ сильно уже измѣняется: свѣтло-голубые фоны уступаютъ мѣсто синимъ и, особенно, золотымъ; послѣдніе влекутъ за собою, какъ непремѣнное слѣдствіе, необходимость выдерживать въ яркихъ и сильныхъ краскахъ всѣ рядомъ расположенные тонà; они большею частью — красные, голубые и зеленые. (Въ громадныхъ мозаичныхъ картинахъ Софійскаго собора, при золотыхъ фонахъ, преобладаютъ тона красные и сѣрые).

*) Въ 1847 г., во время ремонта, эти замѣчательныя мозаики были открыты и, благодаря архитектору Зальценбергу, который, съ разрѣшенія султана и по порученію Прусскаго правительства, сдѣлалъ съ нихъ прекрасные снимки съ подробными описаніями, — онѣ теперь стали извѣстны всему міру, предоставляя лучшій матеріалъ для изученія и правильной оцѣнки византійскаго стиля.

Золоченая смальта, примѣнявшаяся въ фонахъ, окружавшихъ изображенія святыхъ, имѣя символическое значеніе окружающаго ихъ сіянія,— употреблялась въ большомъ количествѣ также въ орнаментахъ и даже въ драпировкахъ. Иногда, при этомъ, шло даже чистое золото, перламутръ и драгоцѣнные камни.

Византійскія мозаики цвѣтущаго времени отличаются необыкновенной силой декоративнаго эффекта, и это богатство и великолѣпіе внѣшности соединяется въ нихъ съ глубокими внутренними художественными достоинствами. Рисунокъ фигуръ благородный, хотя полныя важности и достоинства позы — однообразны и неподвижны, а композиція симметрична; строгія лица съ правильными чертами исполнены покоя и величія. Драпировки естественны и богаты.

Періодъ иконоборства пріостанавливаетъ на время производство церковной мозаики, и это искусство въ это время продолжается только въ украшеніи дворцовъ и частныхъ домовъ, гдѣ примѣнялись орнаменты и сюжеты свѣтскаго содержанія — военныя и охотничьи сцены, ландшафты и проч.

Вообще, въ Византіи мозаичное искусство имѣло самое широкое распространеніе. Во дворцѣ въ Константинополѣ было множество мозаикъ, изображавшихъ побѣды Юстиніана, тріумфы и проч.

Съ X и XI вѣковъ мозаика начинаетъ терять свои прежнія художественныя достоинства (появляется неправильность въ рисункѣ, сходство типовъ, условность драпировокъ и т. д.),—которыя стремятся пополнить внѣшнимъ блескомъ и отдѣлкой деталей. Въ это время, дорогіе благородные матеріалы, какъ чистое золото, перламутръ и драгоцѣнные камни примѣняются еще обильнѣе.

Византія долгое время служила, такъ сказать, разсадникомъ произведеній и мастеровъ мозаичнаго искусства на востокѣ и западѣ; въ этой области, собственно, и заключается, главнымъ образомъ, повсемѣстное распространеніе византійскаго стиля; оттуда перешла мозаика и въ древнюю Русь.— Вездѣ можно встрѣтить византійскія мозаики (начиная отъ Грузіи, Арменіи и Кіева и кончая Италіей и Сициліей): въ нихъ тотъ-же стиль, та-же манера, то-же содержаніе, и вся разница заключается только въ размѣрахъ и богатствѣ отдѣлки, зависящихъ уже отъ матеріальныхъ средствъ или производимыхъ на нихъ затратъ.

Изъ всѣхъ видовъ эмалей въ Византіи особенно примѣнялась перегородчатая эмаль (émail cloisonné), въ которой также вездѣ преобладаютъ тѣ-же сильныя краски. Эта техника перешла, по всей вѣроятности, изъ Индіи, а можетъ быть, и изъ Китая,—уже очень въ раннее время и достигла въ Византіи также небывалаго совершенства, составляя особенно любимую область художественной индустріи и предметъ обильнаго вывоза на западъ, продолжавшагося до XIII столѣтія. Это производство, требующее большого умѣлаго мастерства и технической ловкости, сосредоточилось въ рукахъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ. Соотвѣтствуя господствовавшей роскоши, для грунта эмали и для раздѣляющихъ ее проволокъ употреблялось почти исключительно золото*). — Къ сожалѣнію, очень не много сохранилось до нашего времени изъ этой отрасли византійскихъ произведеній.

Что касается византійскаго орнамента, то ему принадлежитъ очень важное мѣсто въ исторіи развитія этой отрасли искусства: войдя такъ или иначе въ образованіе орнаментовъ различныхъ народовъ Европы въ романскую эпоху, не говоря уже объ образованіи орнамента русскаго,—византійскій орнаментъ не остался безъ соприкосновенія даже съ готическимъ стилемъ. Византійская орнаментика очень разнообразна, потому что мастерами различныхъ странъ вносились и различные декоративные элементы. Обыкновенно она представляетъ или геометрическіе, болѣе или менѣе, простые узоры (см. фиг. 6 и 7), или прекрасно-стилизированные завитки. Послѣдніе въ первое время имѣли много сходства съ старо-греческимъ пріемомъ, но вскорѣ замѣчается, такъ напр. въ листьяхъ акантуса, возрастающее окоченѣніе формъ, особенно въ живописи въ манускриптахъ.

Растительный византійскій орнаментъ представляетъ остроконечные, безпрерывно-повторяющіеся листья съ широкими засѣчками; такая листва направляется часто спиралеобразною линіей, конецъ которой украшается цвѣткомъ. Иногда симметрично расположенные мотивы правильно чередуются, какъ въ греческомъ орнаментѣ.

Вообще, византійская орнаментика, и по рисунку, и по раскраскѣ,— совершенно условнаго и плоскаго характера, правильно-декоративная, т. е. безъ всякой лѣпки, и основана на сопоставленіи противуположныхъ тоновъ, вслѣдствіе чего производитъ пріятное гармоничное впечатлѣніе. Въ этомъ отношеніи, если ее

*) Описаніе техники производства перегородчатой эмали см. Китайское искусство, табл. 12.

сравнить, напр., съ арабскою, которая имѣетъ съ нею очень много общаго, — она превосходитъ послѣднюю по своей простотѣ общаго замысла, но, зато, сильно ей уступаетъ въ изяществѣ и полнотѣ разработки деталей, въ чемъ арабы достигли удивительнаго совершенства.

Остается еще указать на частое примѣненіе христіанскихъ символовъ, особенно креста, рисунокъ котораго очень разнообразился.

Фиг. 1. Смальтовая мозаика съ цилиндрическаго свода надъ главнымъ нефомъ надгробной церкви Галлы Плацидіи въ Равеннѣ.

» 2. Смальтовая мозаика со стѣнъ собора Св. Марка въ Венеціи.

» 3. Смальтовая мозаика съ одного изъ полукуполовъ Софійскаго собора въ Константинополѣ.

» 4. Смальтовая мозаика со свода баптистеріума Экклезіи Урзіаны (S. Giovanni in Fonte) въ Равеннѣ.

» 5—9. Перегородчатая эмаль съ алтаря монастырской церкви въ Комбургѣ, вблизи Галла въ Швабіи.

» 10 и 11. Живопись въ Евангеліяхъ X и XI столѣтій; въ Императорской Публичной библіотекѣ въ С.-Петербургѣ.

» 12 и 13. Орнаменты изъ манускрипта XIII столѣтія; въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ.

Фиг. 1. Со снимка архитектора А. Кноблоха въ Штутгартѣ.

» 4. » » профессора А. Боркгарда въ Штутгартѣ.

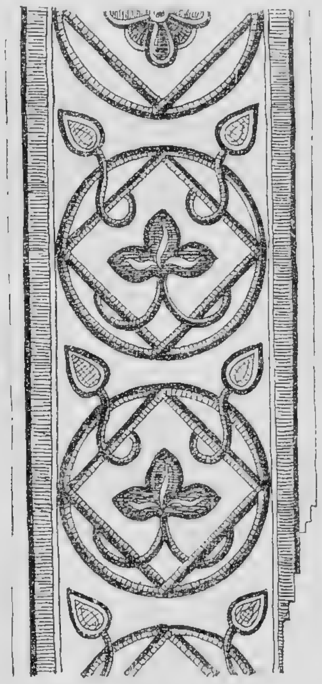
» 5—9. Со снимка художника Г. Гросса, профессора при Королевской художественно-ремесленной школѣ въ Штутгартѣ.

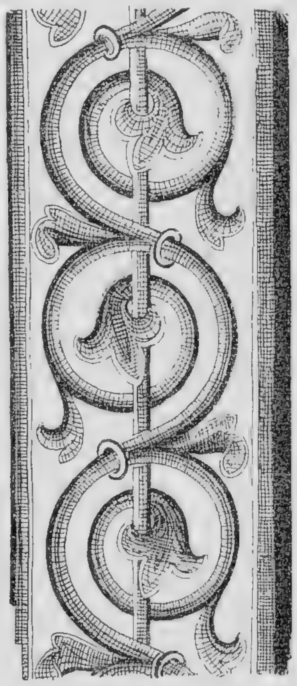
Остальное взято изъ: «Hessemer, — Arabische und Altitalienische Bauverzierungen».
«Salzenberg, — Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel».
«Бутовскій, — Исторія русскаго орнамента съ X до XVI столѣтія, по рукописямъ».

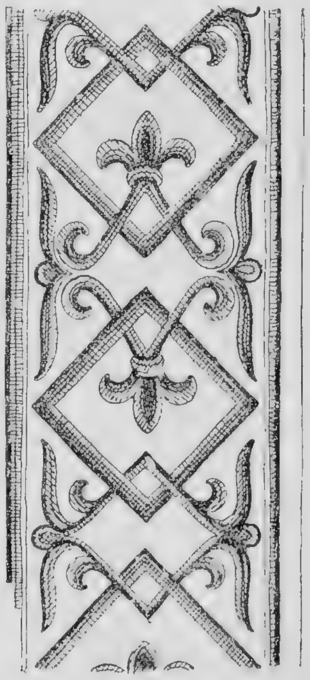
ВИЗАНТІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ЭМАЛЬИРОВАНІЕ ВЪ ГЛУБИНУ (ÉMAIL CHAMPLEVÉ), МРАМОРНАЯ и СМАЛЬТОВАЯ МОЗАИКА.

Кромѣ перегородчатой эмали, въ Византіи часто примѣнялось эмальированіе въ глубину (émail champlevé), хотя этотъ видъ эмали, главнымъ образомъ, былъ сильно распространенъ на Западѣ въ средніе вѣка *). Фиг. 1 представляетъ произведенное такимъ способомъ изображеніе возсѣдающаго на радугѣ Спасителя, окруженнаго эмблемами четырехъ евангелистовъ. Въ этомъ произведеніи видна безжизненность, которая


Фиг. 21.


Фиг. 22.


Фиг. 23.

съ теченіемъ времени проникла въ картинныя изображенія; особенно въ срединной фигурѣ бросается въ глаза покой, перешедшій въ окоченѣлость.

Въ мраморной мозаикѣ, которой покрывались полы въ такомъ множествѣ, что это доходило до расточительности,— декоративное искусство опять возвратилось къ пестрому разнообразію геометрическихъ мотивовъ.

Эта область византійскаго искусства, перешедши въ магометанское, примѣнялась тамъ въ большомъ разнообразіи.— Но и условно обработанные листья и завитки не исключаются, что, какъ уже было замѣчено раньше, напоминаетъ античные образцы.

*) Собственно говоря, оба способа эмальированія (émail cloisonné и émail champlevé) составляютъ 2 вида эмали инкрустированной, съ тою разницею, что во второмъ случаѣ углубленія, куда наливается эмаль, дѣлаются не посредствомъ припаиванія проволоки по контурамъ рисунка, какъ въ эмали перегородчатой, а выдалбливаются на поверхности самаго грунта, оставляя, такимъ образомъ, перегородки. Составъ же самой эмали представляетъ особое производство стекла, окрашеннаго въ различные цвѣта посредствомъ металлическихъ окисей.

Стѣны также часто облицовывались мраморной мозаикой; въ Софійскомъ соборѣ какъ полъ, такъ и всѣ части стѣнъ, не покрытыя картинными изображеніями изъ смальтовой мозаики, выложены богатой орнаментальной мозаикой изъ цвѣтного мрамора.

Фиг. 1. Переплетъ Евангелія изъ вызолоченной бронзы, разукрашенной эмалью (émail champlevé) и камнями, XII столѣтія; въ музеѣ Correr въ Венеціи.
» 2, 3 и 5. Мраморная мозаика съ половъ въ S. Alessio въ Римѣ.
» 4. Мраморная мозаика съ половъ въ S. Maria въ Cosmedin, тамъ-же.
» 6. Мраморная мозаика съ половъ въ S. Vitale въ Равеннѣ.
» 7. Смальтовая мозаика изъ церкви S. Maria въ Araceli, въ Римѣ.
» 8. Смальтовая мозаика изъ церкви S. Alessio въ Римѣ.
» 9 и 10. Смальтовая мозаика изъ собора въ Мессинѣ.
» 11—13. Смальтовая мозаика изъ собора въ Монреале.
» 14—16. Смальтовая мозаика съ фасада собора въ Орвіето.
» 17—18. Полосы изъ мраморной мозаики на капителяхъ въ церкви Св. Марка въ Венеціи.
» 19—20. Фризы изъ мраморной мозаики со стѣнъ Софійскаго собора въ Константинополѣ
» 21—23. Смальтовая мозаика съ потолка церкви Св. Марка въ Венеціи.

Фиг. 1 снята профессоромъ А. Буркгартомъ въ Штутгартѣ.
» 2—5, 7, 8, 14, 15 и 16 сняты Г. Дольмечемъ въ Штутгартѣ.
Остальное взято изъ: «Morey,—Charpente de la Cathédrale de Messine».
«Hessemer,—Arabische und Altitalienische Bauverzierungen».
«Salzenberg,—Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel».
«Zahn,—Ornamente Aller Klassischen Kunst-Epochen».
«Ferd. Ongania,—La Basilica di San Marco in Venezia».

Таблица 34.

ВИЗАНТІЙСКОЕ ИСКУССТВО.

ТКАНЬЁ и ВЫШИВАНІЕ.

Со времени введенія шелка въ VI столѣтіи, Византія въ производствѣ тканей могла широко конкурировать съ азіатскими произведеніями, и, въ этомъ отношеніи, давала тонъ всей Европѣ до глубины XII-го столѣтія.

Въ эти времена поддерживалась живая торговля драгоцѣнными тканями, узорчатыми и не узорчатыми, роскошными вышиваніями и матеріями, разукрашенными бисеромъ (фиг. 3, 5, 7 и 8). Безспорно, сарацинскіе ткачи на островѣ Сициліи оспаривали свое преимущество надъ византійскими; но матеріи и одежды, производившіяся въ сицилійскихъ королевскихъ мастерскихъ, достигли высшаго значенія на всемірномъ рынкѣ, вслѣдствіе своей роскоши и своихъ чудныхъ рисунковъ, только послѣ того, какъ Сицилія была завоевана норманнами и въ Палермо было привезено большое число плѣнныхъ греческихъ ткачей, и, такимъ образомъ, магометанское искусство соединилось съ христіанскимъ.

Фиг. 12.

Наша таблица представляетъ такіе, происходящіе изъ Сициліи предметы, которые несомнѣнно показываютъ вліяніе арабской орнаментики. Но въ нихъ нельзя не признать византійскія формы.— Орнаментъ въ этихъ тканяхъ всегда обработанъ, какъ плоская декорація. Растенія и животныя, примѣненіе которыхъ мы въ нихъ видимъ, не выдержаны натуралистически, а, болѣе или менѣе, стилизированы.— Въ фиг. 9, левъ, осиливающій верблюда, безъ сомнѣнія, служитъ эмблемой христіанства, передъ которымъ должно отступить магометанство.

Фиг. 1. Вышитое пурпуровое одѣяніе, находящееся въ церковной сокровищницѣ въ Бамбергѣ.
» 2. Узорчатая шелковая ткань съ туники Генриха II-го, въ Національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ.
» 3, 4 и 7. Вышитые бордюры съ императорской бѣлой одежды, въ королевской сокровищницѣ въ Вѣнѣ.
» 5 и 6. Вышитые бордюры съ малой императорской туники, тамъ-же.
» 8. Вышитые бордюры съ германской императорской мантіи, въ императорской сокровищницѣ въ Вѣнѣ.
» 9. Вышивка съ германской императорской мантіи, тамъ-же.
» 10 и 11. Накрашенные узоры съ покрывалъ гробницъ въ церкви S. Lorenzo fuori le mura въ Римѣ.
» 12. Рисунокъ съ платка для вытиранія пота въ соборѣ въ Зенсѣ.

Фиг. 10 и 11 взяты отъ Г. Дольмеча.
Фиг. 12 взята изъ: «Rouam,—Les Arts du Tissu».
Остальное — изъ «Bock,—Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation»; фиг. 2 изъ XI столѣтія, фиг. 1, 3—9 изъ XII столѣтія.

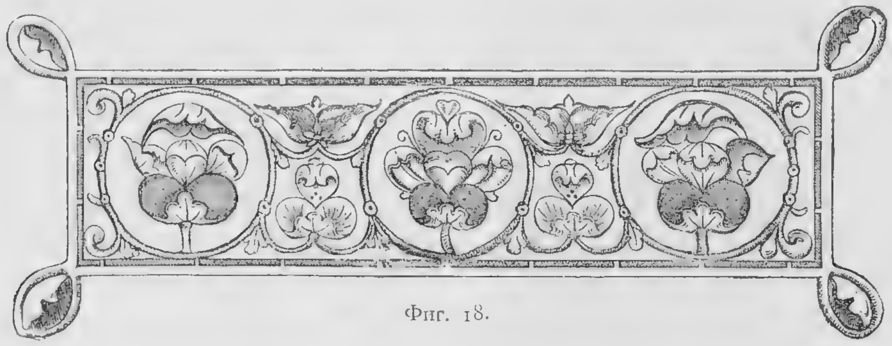
Таблица 35.

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Благодаря тому, что библіотеки и казнохранилища многихъ старинныхъ монастырей въ Россіи сохранились почти неповрежденными до нашего времени, во множествѣ сохранились и старо-славянскія рукописи, которыя, по своей древности, доходятъ до X столѣтія. Значительное собраніе рукописей находится, кромѣ того, въ Императорской Публичной библіотекѣ въ Петербургѣ и въ Библіотекѣ синодальной типографіи въ Москвѣ. Эти рукописи даютъ богатый матеріалъ по орнаменту, разработка котораго можетъ быть цѣннымъ достояніемъ современной промышленности.

На табл. 32, при византійской орнаментикѣ, были представлены нѣкоторые примѣры живописи въ манускриптахъ, находящіеся въ русскихъ библіотекахъ и относящіеся къ X—XIII столѣтію. Присоединяясь къ нимъ, таблица 35 представляетъ нѣкоторое количество образчиковъ XIV и XV столѣтій, — цвѣтущаго времени стиля русской живописи въ манускриптахъ. Въ этотъ періодъ выдѣляются, съ одной стороны, плетушки, основанныя на геометрическомъ построеніи, относящіяся преимущественно къ XV столѣтію (фиг. 8, 9, 13, 14, 17); а съ другой стороны — болѣе свободные, своеобразные мотивы плетенія съ звѣриными формами, относящіеся, собственно, къ XIV столѣтію (фиг. 10, 11, 16); эти послѣдніе напоминаютъ кельтическую орнаментику. При раскраскѣ употреблялись при этомъ немногіе цвѣта, ограничиваясь, обыкновенно, голубымъ, краснымъ, желтымъ и зеленымъ. Эта простота красокъ, соединенная съ симметрическимъ распредѣленіемъ формъ, придаетъ всему впечатлѣніе благотворнаго спокойствія, такъ что мотивами того времени охотно пользуются еще и въ настоящее время при разнаго рода раскрашенныхъ печатныхъ работахъ, при эмалевомъ и другихъ подобныхъ техническихъ производствахъ.

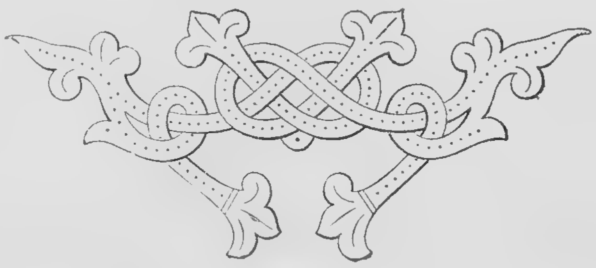


Фиг. 18.

Манускрипты XVI вѣка представляютъ орнаментальные мотивы геометрическихъ и растительныхъ формъ уже съ тяжелой, сплошной разрисовкой разноцвѣтными тонами съ позолотой. Въ концѣ XVI и началѣ XVII столѣтія въ составъ мотивовъ вводятся «травы», которыя, по примѣру западныхъ манускриптовъ, обрисовываются контурами и оттѣняются.

Фиг. 1. Изъ Евангелія XIV столѣтія, находящагося въ Императорской Публичной библіотекѣ.
» 2, 3, 12 и 13. Изъ псалтырей, находящихся въ библіотекѣ Троице-Сергіевской лавры близъ Москвы.
» 4 и 5. Изъ псалтырей, находящихся въ Императорской Публичной библіотекѣ.
» 6 и 7. Изъ Евангелій, находящихся въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ.
» 8. Заголовочное украшеніе XV столѣтія; изъ Ростова.
» 9 и 15. Изъ молитвенника, находящагося въ Чудовомъ монастырѣ въ Москвѣ.
» 10 и 11. Части буквъ XIV столѣтія.
» 14. Изъ молитвенника, находящагося въ Бѣлозерскомъ монастырѣ. XV столѣтія.
» 16. Изъ Евангелія, находящагося въ монастырѣ Успенія Богородицы въ Новгородѣ.
» 17. Изъ псалтыря XV столѣтія.
» 18. Заголовочное украшеніе изъ сочиненія «Прибавленіе къ подражанію жизни Іисуса Христа».
» 19. Изъ Евангелія XII столѣтія, находящагося въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ.

Таблица составлена М. Червинскимъ, директоромъ Ремесленнаго училища въ Ригѣ.
Взято изъ: «Собраніе Московскаго Художественно-Промышленнаго музея».
«В. Стасовъ, — Славянскій орнаментъ по старымъ и болѣе новымъ рукописямъ».
«Исторія русскихъ орнаментовъ X—XIV столѣтія. Художественно-Промышленный музей въ Москвѣ» и
«Прибавленіе къ подражанію жизни Іисуса Христа».



Фиг. 19.

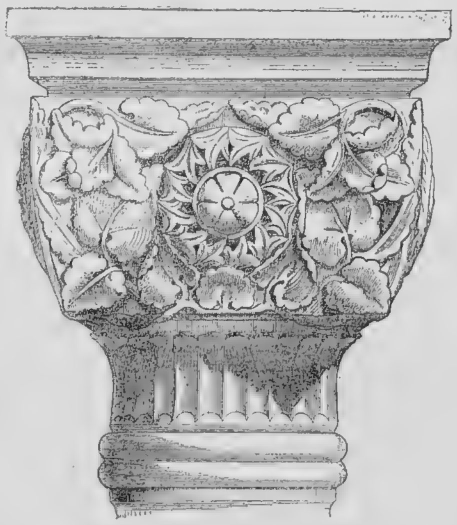
Таблица 36.

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ и РѢЗЬБА ИЗЪ ДЕРЕВА.

Нѣтъ никакихъ данныхъ, чтобы судить о проявленіи тѣхъ зачатковъ культуры, съ которыми славяне начали заселять Русскую землю. Въ это доисторическое время, очевидно, обнаруживались нѣкоторыя черты собственнаго творчества, въ силу необходимости удовлетворенія первымъ потребностямъ осѣдлости. Въ этомъ отношеніи, изъ всѣхъ искусствъ, прежде всего начинаетъ развиваться зодчество, какъ отвѣчающее главнѣйшимъ человѣческимъ нуждамъ, и, находясь въ зависимости отъ мѣстныхъ условій,—какъ климата, почвы, матеріала и даже самой потребности, — оно скорѣе всего проявляетъ въ себѣ чисто національныя черты. Но, къ сожалѣнію, изъ этого отдаленнаго времени не сохранилось никакихъ памятниковъ и никакихъ указаній *).

Исторія начинаетъ освѣщать жизнь и бытъ русскихъ славянъ только съ половины IX в., т. е. со времени возникновенія ихъ сношеній съ Византіей, слѣдствіемъ которыхъ было начало распространенія на Руси христіанства. Получивъ изъ Византіи религію, тогдашняя Русь заимствуетъ изъ нея и начала своей цивилизаціи и искусство. Есть лѣтописныя указанія, что при Аскольдѣ и Дирѣ и при вел. княгинѣ Ольгѣ, принявшей крещеніе въ Константинополѣ въ 957 г., въ Кіевѣ строились уже христіанскія церкви. Великій князь Владиміръ, разрушая языческія капища, призываетъ изъ Византіи строителей и мастеровъ и строитъ первыя христіанскія церкви по образцу византійскихъ. Такимъ образомъ, византійское искусство, къ тому времени уже совершенно опредѣлившееся и создавшее извѣстныя церковно - архитектурныя формы и иконописные типы,—перешло въ своемъ готовомъ видѣ на русскую почву, гдѣ его стали придерживаться безъ всякихъ отступленій, какъ установленнаго канона; греческіе строители, иконописцы, золотыхъ дѣлъ мастера и другіе ремесленники работали въ Кіевѣ и Новгородѣ и были первыми учителями русскихъ. Поэтому, чисто русскія черты, въ которыхъ были зачатки національнаго русскаго вкуса, начали проникать въ искусство очень медленно.—Но это византійское искусство въ первоначальной удѣльно - вѣчевой Руси видоизмѣнялось подъ вліяніемъ тѣхъ или иныхъ мѣстныхъ условій ея главныхъ историческихъ центровъ—Кіева, Новгорода и Суздаля,—въ каждомъ изъ которыхъ принимало особый собственный оттѣнокъ.



Фиг. 22.

Прослѣдить историческій ходъ и видоизмѣненія этого искусства можно только на церковныхъ каменныхъ постройкахъ, такъ какъ все, что строилось изъ дерева, къ сожалѣнію, совершенно исчезло.

Первоначальныхъ кіевскихъ памятниковъ также почти не сохранилось; всѣ они были истреблены пожарами или татарскимъ нашествіемъ, или же настолько измѣнены позднѣйшими перестройками, что

*) На Трояновой колоннѣ сохранились изображенія жилищъ даковъ, въ видѣ деревянныхъ избъ, представляющихъ типъ обыкновенныхъ славянскихъ построекъ. Кромѣ этого, найдены 2 вазы греческой работы, исполненныя, вѣроятно, для скиѳскихъ царей,—Куль-Обская и Никопольская. Первая сдѣлана изъ золота и на ней изображены военныя сцены; вторая — изъ серебра, съ жанровыми изображеніями укрощенія и воспитанія лошадей. На обѣихъ можно видѣть славянъ, изображенныхъ съ правильно выдержанными типами, въ вѣрныхъ костюмахъ и вооруженіи.—Троянова колонна и 2 эти вазы составляютъ единственные источники, дающіе нѣкоторые смутные намеки о бытѣ и состояніи славянъ въ это отдаленное время.

трудно судить о ихъ первоначальномъ видѣ и планѣ. Вообще всѣ церкви, будучи сооружены по образцу тогдашнихъ византійскихъ церквей, часто богато отдѣлывались; въ нихъ были мраморныя колонны, мозаикой украшенные алтарные полы и стѣны, а церковныя стѣны—фресками. Орнаментація во всѣхъ — совершенно византійская. Скульптурныхъ изображеній — никакихъ; и вообще это искусство, считавшееся противнымъ I-ой заповѣди, какъ и въ Византіи, совершенно не получило на Руси развитія даже и позднѣе. Самый интересный изъ всѣхъ памятниковъ — храмъ Св. Софіи, построенный въ XI в., по образцу котораго былъ построенъ и соборъ Св. Софіи въ Новгородѣ, и много другихъ въ различныхъ стольныхъ княжескихъ городахъ. Кіево-Софійскій соборъ былъ великолѣпно отдѣланъ, покрытъ мозаикой и фресками и блисталъ позолотою. Въ XVII столѣтіи онъ былъ нѣсколько разъ перестроенъ, что совершенно измѣнило его видъ; но въ немъ и до сихъ поръ въ алтарѣ сохранилась интересная мозаика (такъ называемая «Нерушимая стѣна»), фрески, изображающія свѣтскія картины княжеской охоты, орнаменты и мраморная гробница Ярослава,—все совершенно византійскаго характера и работы.

Памятники Новгорода и Пскова, сохранившіеся нѣсколько лучше кіевскихъ, представляютъ вначалѣ ту же византійскую архитектуру, но съ XIV столѣтія, при сохраненіи византійскаго плана, видоизмѣняются въ своемъ наружномъ фасадѣ, подъ вліяніемъ Запада. Такъ, вмѣсто 3 полныхъ византійскихъ арокъ, украшающихъ наружныя стѣны, начинаютъ появляться — 1 полная и по сторонамъ ея — 2 полуарки; барабанъ купола украшается арочнымъ карнизомъ стрѣльчатой формы и чисто раннимъ романскимъ зигзагомъ, составленнымъ изъ наклонно поставленныхъ кирпичей; иногда встрѣчается даже стрѣльчатая форма оконъ и нѣкоторыя другія черты, преимущественно, романскаго вліянія.

Наиболѣе сохранились памятники суздальскіе, въ которыхъ, кромѣ того, обнаруживается и большее совершенство искусства того времени и, по мнѣнію многихъ изслѣдователей, проявляются и первые симптомы національнаго русскаго вкуса. Здѣсь создается новый мѣстный типъ построекъ; византійскій планъ сохраняется, но, въ силу сношеній съ Западомъ, романскій стиль оказываетъ уже очень большое вліяніе на наружный фасадъ; въ промежуткахъ между 3 арками появляются длинныя тонкія колонки, чрезвычайно оригинальныя и изящныя; посрединѣ стѣны проходитъ поясокъ, составленный изъ узорныхъ колонокъ, поставленныхъ на кронштейны и соединенныхъ между собою арочками съ приподнятыми центрами; между колонками изображались рельефно святые, а стѣнныя пространства украшались орнаментами изъ животныхъ и птицъ и перевивающихся вѣтокъ. Барабанъ купола также убранъ арочками на тонкихъ длинныхъ колонкахъ, съ окнами и орнаментами поочередно въ промежуткахъ. Обработка входныхъ дверей — совершенно романскаго характера, въ видѣ углубляющихся одна въ другую арокъ.

Самый замѣчательный памятникъ — Дмитровскій соборъ, построенный въ 1197 г., которому въ половинѣ XII столѣтія предшествовало построеніе одинаковаго съ нимъ типа собора Покрова на Нерли.

Вотъ въ общихъ чертахъ историческій ходъ византійскаго искусства въ удѣльно-вѣчевой Руси и главныя проявленія его видоизмѣненій.

Тяжелый 200-лѣтній періодъ татарскаго ига влечетъ за собою продолжительный застой и упадокъ искусства; снова оно начинаетъ развиваться уже въ Московской Руси, гдѣ къ XVI и XVII столѣтіямъ и вырабатывается въ болѣе самостоятельномъ національномъ духѣ.

Въ эту эпоху, въ началѣ которой продолжается еще суздальское направленіе, почти цѣликомъ перенесенное въ Москву *), западное вліяніе ослабѣваетъ, такъ какъ сношенія съ Западомъ дѣлаются затруднительными, вслѣдствіе помѣхи со стороны шведовъ и поляковъ; зато чрезъ посредство татаръ начинается вліяніе Востока. Поэтому, изъ прежнихъ элементовъ византійскаго искусства, въ соединеніи съ восточными и собственными (деревянными), при участіи итальянскихъ мастеровъ, — въ Москвѣ создается своеобразная причудливая архитектура, такъ называемая московская.

При Иванѣ IV Грозномъ было сооружено много церквей, самою замѣчательною изъ которыхъ является Покровскій соборъ или, такъ называемая, церковь «Василія Блаженнаго», построенная въ память покоренія

*) Послѣ татарскаго нашествія техника искусства настолько упала, что на всей Руси не находилось собственныхъ мастеровъ; вел. князь Иванъ III призываетъ, поэтому, изъ Италіи извѣстнаго въ то время архитектора Аристотеля Фіоравенти, которому поручаетъ осмотрѣть суздальскія церкви, и, по образцу Дмитровскаго собора, названный архитекторъ сооружаетъ въ Москвѣ Успенскій соборъ. Такимъ образомъ, суздальскій типъ въ нѣсколько измѣненномъ видѣ переносится въ Москву: вмѣсто 3 апсидовъ является 5, вмѣсто 1 главы—5; внутренняя алтарная стѣна замѣняется 2 колоннами.

Казани. Кто былъ ея строителемъ — неизвѣстно. Она представляетъ совершенно особый отъ всѣхъ другихъ, оригинальный типъ, по плану и фасаду не имѣющій ничего византійскаго. По всей вѣроятности, это своеобразное сооруженіе заимствовало свои формы изъ деревянной конструкціи, но въ немъ замѣтно смѣшеніе различныхъ элементовъ — и восточныхъ, и западныхъ. Вѣнчающія его многія главы, различныя между собою по формѣ, возвышаются, какъ отдѣльныя сооруженія. Эта смѣлость фантазіи и причудливость и составляютъ его красоту и оригинальность.

Со времени воцаренія дома Романовыхъ, особенно въ царствованіе Алексѣя Михайловича, сооружается повсемѣстно множество церквей. Вездѣ начинаютъ появляться каменныя церкви, которыя прежде строились только въ столицѣ, а съ ними вмѣстѣ распространяется по всей Руси и московскій стиль, который дѣлается къ этому времени утонченнѣе и разнообразнѣе, такъ какъ работаетъ много мастеровъ различныхъ національностей, вносящихъ въ искусство новые элементы и разработку.

Съ этого времени появляется при церквахъ, какъ постоянная принадлежность, восьмигранная колокольня съ шатровой крышей.—Какъ интересную типичную деталь, можно отмѣтить кокошники, помѣщаемые при переходѣ къ барабану, къ шатровой крышѣ, надъ карнизами и пр.—Матеріалъ добавляется 2 новыми, прекрасными и существенными видами матеріала: расцвѣченными поливными изразцами, которыми облицовывались различныя части построекъ и на фасадѣ и внутри, и лекальными кирпичами, изъ которыхъ составлялись нѣкоторыя архитектурныя детали — карнизы и проч.

Съ конца XVII и начала XVIII стол. московскій стиль теряетъ свое значеніе, вслѣдствіе новаго западнаго вліянія, которое переноситъ на русскую почву стиль упадка итальянскаго и нѣмецкаго Ренессанса. Часто это новое искусство, привившееся сначала въ Петербургѣ, а изъ него распространившееся почти по всей Россіи, примѣнялось въ смѣси съ прежними русскими формами.

Покрытіе всякихъ сооруженій, особенно церковныхъ, представляетъ въ искусствѣ очень важную и существенную сторону. Въ постройкахъ русскихъ церквей оно составляетъ очень типичную и характерную часть. Вначалѣ въ этомъ случаѣ цѣликомъ примѣнялись византійскія формы IX и X стол.; но позднѣе начинаютъ проникать и различные иные виды, между которыми характерны, такъ называемые, луковичные купола, разработанные въ самыхъ разнообразныхъ формахъ (фиг. 1).

Очень трудно опредѣлить, самостоятельно ли они произошли въ Россіи; по крайней мѣрѣ, на Востокѣ (въ Индіи) подобная форма встрѣчается.

Чрезвычайно красивую и въ высшей степени цѣлесообразную форму покрытія представляетъ шатеръ — высокая пирамидальная крыша съ карнизомъ, для быстраго удаленія влаги. Эта форма деревянной конструкціи, вполнѣ соотвѣтствуя русскому суровому климату, естественно родилась въ Россіи.

Фиг. 3 изображаетъ часто встрѣчающійся мотивъ соединенія 2 арокъ, которыя, съ наружныхъ сторонъ упираясь на главныя подпоры, посрединѣ покоятся на висячемъ, богато-разукрашенномъ язычкѣ. — Фиг. 4 представляетъ мотивъ верхней части церковнаго балдахина; такіе балдахины имѣютъ часто очень богатую форму; во многихъ случаяхъ они увѣнчаны башенками въ формѣ килевой арки и напоминаютъ немного готическія постройки.

Остальные рисунки таблицы даютъ нѣкоторые мотивы архитектурныхъ деталей изъ дерева. Эти мотивы очень древняго происхожденія; они примѣняются на избахъ среднихъ и сѣверныхъ губерній и часто бываютъ очень богаты по содержанію. Выполняются они изъ выстроганныхъ досокъ; въ нихъ выдержанъ удивительно строгій стиль и техническая чистота. Съ особенною тщательностью исполняются свѣшивающіяся доски, украшающія кровельные выступы (фиг. 11, 12 и 13); такія же доски, въ видѣ украшенія, употребляются также и подъ лицевыми выступающими оконными карнизами. Часто ихъ къ тому же расцвѣчиваютъ красками, благодаря чему издали онѣ походятъ на вышитыя и обшитыя кружевами полотенца, столь любимыя въ народѣ и служащія украшеніемъ образовъ, зеркалъ и т. п.; поэтому, въ устахъ народа, такія доски носятъ названіе «полотенецъ».

Въ заключеніе можно сказать, что русское зодчество, столь интересное въ своихъ проявленіяхъ, съ другой стороны—далеко не развившееся, а остановившееся какъ бы на полдорогѣ, заслуживаетъ полнаго вниманія и глубокаго изученія и разработки. Эта работа, начавшаяся въ нашемъ столѣтіи, за послѣднее время уже сильно подвинулась, какъ въ смыслѣ изслѣдованій, такъ, отчасти, и въ примѣненіи.

Фиг. 1. Различныя формы церковныхъ куполовъ изъ Ярославля. XVII и XVIII столѣтій.
» 2 и 3. Вызолоченная рѣзьба изъ дерева съ балдахина царскаго трона въ Николаевской церкви въ Ярославлѣ. XVII столѣтія.
» 4. Съ балдахина въ музеѣ Императорской Академіи Художествъ.
» 5 и 6. Рѣзныя розетки съ Царскихъ Вратъ алтаря церкви Іоанна въ Ростовѣ (Ярославской губ.). XVII столѣтія.
» 7—10. Лицевыя оконныя украшенія (наличники) съ деревянныхъ домовъ, Вологодской губ.
» 11—13. Кровельныя украшенія, оттуда-же.
» 14 и 15. Доски, служащія украшеніемъ карнизовъ и проч.
» 16—19. Розетки, составленныя изъ маленькихъ дощечекъ, для украшенія дверныхъ половинокъ. Изъ Самарской губерніи.
» 20 и 21. Части такихъ же розетокъ.
» 22. Капитель съ растительными украшеніями.

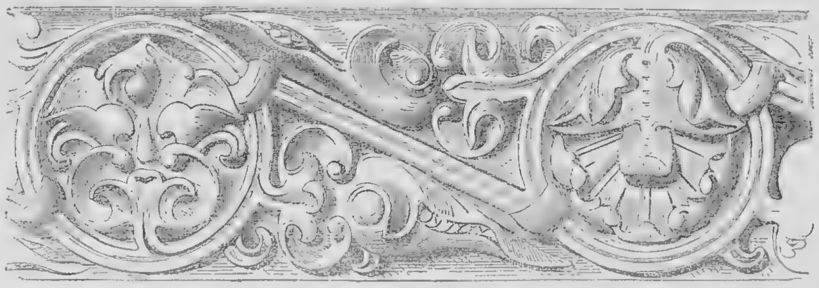
Фиг. 1, 4 и 15—21 со снимковъ М. Червинскаго, директора ремесленнаго училища въ Ригѣ.
Остальное составлено изъ:
«Князь Гагаринъ,—Собраніе византійскихъ и древне-русскихъ орнаментовъ».
«Зодчій». Петербургъ, изданіе 1885 г., и
«Віоле-ле-Дюкъ,—Русское Искусство».

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

ЭМАЛЬ, МАІОЛИКА, СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ и ЛАКИРОВАННЫЯ РАБОТЫ НА ДЕРЕВѢ.

Эмалевыя украшенія на золотѣ, серебрѣ и мѣди въ Россіи уже съ давнишняго времени получили большое распространеніе и стоятъ на высокой степени развитія. Нѣкоторые примѣры этого производства представляютъ фиг. 15 — 18, изъ которыхъ фиг. 15 особенно показываетъ, какое широкое примѣненіе находила эта благородная техника: на ней изображенъ край золотой тарелки, принадлежавшей сервизу на 120 персонъ, изготовленному во второй половинѣ XVII столѣтія по повелѣнію царя Алексѣя Михайловича русскими художниками-ремесленниками.

Маіолика и вообще примѣненіе всякаго рода техники, цвѣтной поливной и эмальированной глины въ зодчествѣ, особенно церковномъ, также уже давно достигли широкаго примѣненія. Еще въ кіевскій періодъ изъ Византіи привозились изразцы; но въ широкомъ смыслѣ обычай изразцовой облицовки возникъ и началъ развиваться на Руси въ XVII столѣтіи, вслѣдствіе сношеній съ татарами и, слѣдовательно, перешелъ съ Востока. Первоначально эта техника привилась въ Москвѣ, затѣмъ въ Ярославлѣ, а послѣ распространилась по многимъ городамъ Волги.—Изъ поливной эмальированной глины дѣлались колонки, карнизики, валики, изразцы для облицовки стѣнъ, фризовъ, кокошниковъ; ими покрывались шейки церковныхъ главъ, столбы церковныхъ крылецъ; особенно замѣчательна изразцовая обработка вокругъ оконъ. Такія изразцовыя украшенія часто употреблялись также и въ гражданскихъ постройкахъ (не говоря уже о дворцахъ), гдѣ иногда ими покрывались снаружи всѣ архитектурныя части.



Фиг. 22.

Внутри церквей употребляли изразцовую обработку въ алтаряхъ, облицовывали полы и проч.; особенно-же было въ обычаѣ облицовывать изразцами печи. — Такіе изразцы покрывались бѣлою или цвѣтными эмалями; цвѣта эмали, иногда очень сильные и яркіе, обыкновенно представляли пріятныя сочетанія. На нихъ рельефно дѣлались разныя узорчатыя украшенія, преимущественно восточнаго характера,—среди которыхъ красовались пѣтушки, вымышленныя птицы и пр.

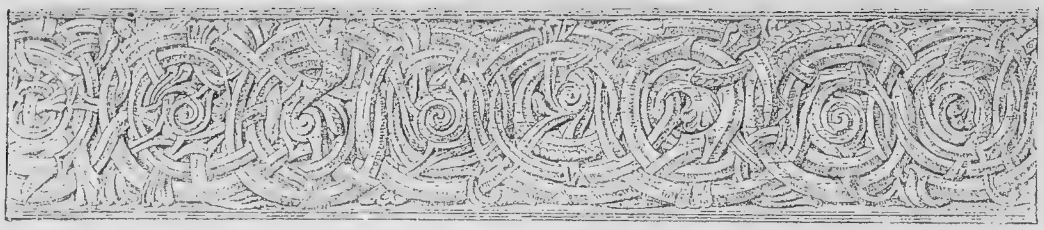
Эта прекрасная техника, получивъ на Руси такое широкое начало, не успѣла достигнуть своего полнаго развитія и была заброшена въ XVIII столѣтіи вмѣстѣ съ остановкой развитія московскаго зодчества. Въ новѣйшее время снова стали интересоваться маіоликой и другими изразцовыми издѣліями, такъ что это производство опять нашло большую разработку и начало входить въ разнообразное употребленіе.

Что касается орнаментальной живописи стѣнъ и потолковъ, то старые остатки таковыхъ въ Россіи не очень многочисленны. Мы находимъ здѣсь тонкія завитушки съ крупными листьями и цвѣтами въ сочныхъ краскахъ, напоминающія большею частью восточные мотивы, въ нѣкоторыхъ случаяхъ оживленные вставленными портретными медальонами.

Фиг. 19, 20 и 21 представляютъ примѣры лакированныхъ деревянныхъ издѣлій—одной изъ интереснѣйшихъ отраслей кустарной промышленности, еще и нынѣ удержавшейся въ среднихъ губерніяхъ. Такого рода произведенія, составляющія, собственно, предметы домашней утвари, подвергаются сначала окраскѣ тонко-промытымъ графитомъ, по которому затѣмъ накрашиваются узоры, большею частью, только краснымъ и черпымъ цвѣтомъ; все это покрывается густо-завареннымъ конопляннымъ масломъ. Отъ послѣдняго графитъ получаетъ зеленовато-золотой тонъ, который придаетъ работамъ очень богатый и теплый колоритъ.

Фиг. 1—4. Стѣнная живопись на витой лѣстницѣ Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. XV столѣтія.
» 5—7. Орнаменты со сводовъ одного дома въ Москвѣ. XVII столѣтія.
» 8 и 9. Пилястры, покрытые маіоликой, служащіе лицевыми оконными украшеніями терема въ московскомъ Кремлѣ.
» 10—14. Печные изразцы, изготовленные въ Устюгѣ. XVII столѣтія. Въ Музеѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ въ Петербургѣ.
» 15. Край золотой тарелки, въ сокровищницѣ московскаго Кремля.
» 16—18. Украшенія съ иконной ризы XVII столѣтія. Эмаль на серебрѣ. Въ музеѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ въ Петербургѣ.
» 19—21. Лакированныя деревянныя ложки и доска скамейки. Работа крестьянъ Новгородской губерніи.
» 22. Орнаментъ изъ кованнаго металла.

Фиг. 19—21 со снимковъ М. Черняскаго, [illegible]
Остальные [illegible]:
Н. Сычиковъ,—Русскія орнаменты [illegible]
О. Солнцевъ,—Древности русскаго государства. Москва [illegible]
Віолле-ле-Дюкъ.—Русское искусство.



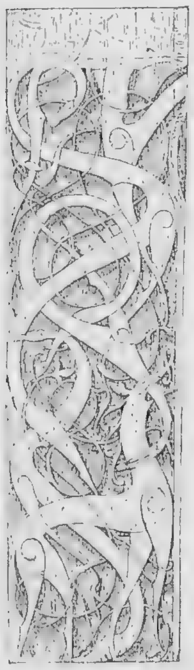
Фиг. 23.

Таблица 38.

СѢВЕРНОЕ ИСКУССТВО.

РѢЗЬБА ИЗЪ ДЕРЕВА.

При разсматриваніи здѣсь «сѣвернаго стиля», вовсе не имѣется въ виду представить на прилагаемой таблицѣ всѣ относящіяся къ этому опредѣленію стильныя видоизмѣненія, которыя слѣдовали, одно за другимъ, на сѣверѣ, начиная съ римско-германскаго періода до введенія христіанства. Напротивъ, приложенные рисунки ограничиваются только временемъ, начиная съ XII столѣтія.



Фиг. 24.

При описаніи кельтической орнаментики (таблица 31) было обращено вниманіе на то, что она имѣетъ оригинальный, самостоятельный отпечатокъ и что слѣды этого стиля, особенно, можно замѣтить въ Скандинавіи. Какъ чрезъ посредство ирскихъ миссіонеровъ, воодушевленныхъ интересомъ къ странствованію, ирскій стиль былъ распространенъ по всей Западной Европѣ, такъ уже около VIII столѣтія онъ проникъ также къ сѣвернымъ ея обитателямъ, особенно въ Норвегіи. Здѣсь мотивы старѣйшаго ирскаго стиля тѣсно переплетаются съ господствовавшимъ до того времени стилемъ эпохи переселенія народовъ (временъ Карла Великаго), образуя при этомъ своеобразный смѣшанный стиль, который, особенно, въ IX столѣтіи, во время великаго могущества сѣверныхъ странъ (время викинговъ) развился въ такъ называемый сѣверно-ирскій стиль; послѣдній еще до XI столѣтія свидѣтельствуетъ о художественномъ вліяніи Исландіи. Какъ въ одновременномъ западно- и сѣверно-европейскомъ искусствѣ животныя формы въ орнаментикѣ составляли основу всеобщаго направленія стилей, такъ, особенно, и въ скандинавскомъ искусствѣ мотивы животныхъ играютъ важную роль. Сначала они, безъ смѣшенія съ другими мотивами, образуютъ запутанную декорацію плоскостей, переполненную трудно-узнаваемыми фигурами животныхъ. Позднѣе къ этому присоединяются чужіе элементы въ формѣ четвероногихъ животныхъ, птицъ, змѣй, изображеній львовъ и крылатыхъ драконовъ, которые въ самомъ раннемъ средне-вѣковомъ стилѣ превращаются въ новыя странныя изображенія животныхъ. Эти различные мотивы животныхъ соединяются потомъ съ листьями и разными мотивами лентъ. Листва, выработанная романскимъ способомъ, начала болѣе и болѣе распространяться, такъ что, вслѣдствіе этого, коренной стиль пошелъ по другому направленію, болѣе близкому къ традиціямъ греческаго искусства. Встрѣчающимся изображеніямъ животныхъ нельзя придать никакого символическаго значенія,—въ нихъ можно видѣть только орнаментальные мотивы. На открытыхъ концахъ различныхъ сооруженій, какъ, напримѣръ, на верхушкахъ кровель, водосточныхъ желобахъ, на носахъ кораблей и т. п., также, какъ на верхнихъ частяхъ пилястровъ особенно охотно изображались головы животныхъ и людей или фигуры птицъ (фиг. 13 — 16). Часто встрѣчается оригинальная орнаментика буквъ, а также рѣзьба изъ дерева, особенно широко распространенная въ мелкомъ художественномъ производствѣ.

Фиг. 25.

Богатый источникъ сѣверной орнаментики представляютъ во множествѣ уцѣлѣвшія норвежскія и шведскія деревянныя церкви XII и XIII столѣтій, которыя намъ показываютъ, какъ орнаментальное искусство примѣнялось въ архитектурѣ зданій; между тѣмъ, богатыя коллекціи

художественно-промышленныхъ музеевъ въ Копенгагенѣ, Стокгольмѣ, Христіаніи и др. даютъ намъ понятіе о томъ, съ какой безконечной тщательностью въ прежнее время примѣнялось искусство рѣзьбы по дереву къ разной домашней утвари, причемъ надо замѣтить, что въ этомъ производствѣ часто употреблялась раскраска.

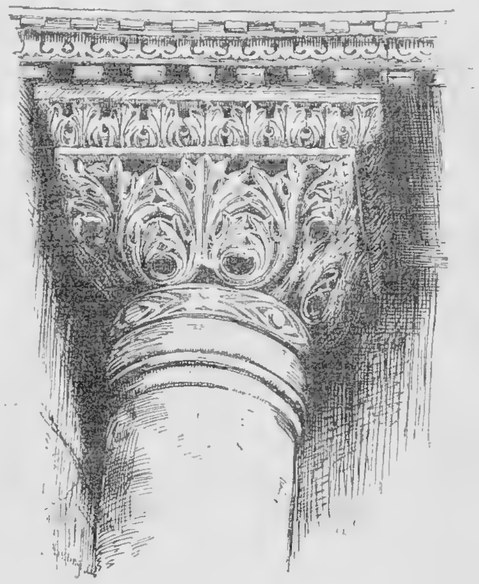
Фиг. 1. Порталъ церкви въ Гедалѣ.
» 2. Боковая часть церкви въ Аусштадтѣ.
» 3. То-же самое изъ церкви въ Гиллештадтѣ.
» 4. Аркатура изъ церкви въ Опдалѣ (въ Нумедалѣ).
» 5 и 6. Размотки съ цилиндрическихъ капителей колоннъ церкви въ Ломенѣ.
» 7. Ажурная галлерея въ церкви въ Гурумѣ.
» 8 и 9. Размотки съ цилиндрическихъ капителей колоннъ, изъ той-же церкви.
» 10 и 11. Капители изъ церкви въ Урнесѣ.
» 12. Обломокъ скамьи (Chorstuhl), изъ той-же церкви.
» 13. Верхнее украшеніе пилястра изъ церкви въ Голѣ.
» 14. Носовое украшеніе шведскаго корабля, въ музеѣ въ Христіаніи.
» 15 и 16. Водостоки церкви въ Моере.
» 17—22. Шведскія украшенія изъ деревянной рѣзьбы, въ Сѣверномъ музеѣ въ Стокгольмѣ.
» 23. Фризъ изъ церкви въ Опдалѣ.
» 24. Боковая часть портала изъ церкви въ Урнесѣ.
» 25. Деревянный рѣзной орнаментъ въ видѣ переплетающихся змѣй и лентъ, изъ церкви въ Вангѣ близъ Дронтгейма.

Взято изъ: «Ruprich-Robert,—L'Architecture Normande».
«Tidskrift for Kunstindustri».
«Dietrichson,—De Norske Stavkirker».
«Mindesmerker af Middelalderens Kunst i Norge».
«Oldenburg,—Träsniderimönster ur Nordiska Museet i Stockholm».

ВИЗАНТІЙСКОЕ и РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА и СКУЛЬПТУРА.

Романское искусство принадлежитъ къ начальному періоду развитія искусствъ въ Западной Европѣ, т. е. къ первой половинѣ, такъ называемыхъ, среднихъ вѣковъ, охарактеризованныхъ въ исторіи борьбою германскихъ императоровъ съ римскими папами и героическими войнами крестовыхъ походовъ *). Въ тѣ времена Западная Европа переживала, такъ сказать, переходное состояніе, утрачивая старыя традиціи и ощущая вѣянія новыхъ началъ, и въ ней происходила борьба отжившаго съ новыми, нарождавшимися идеями. Во время такого умственнаго броженія и неопредѣленнаго, неустановившагося состоянія, когда не сложились ни нравы, ни обычаи и не образовались характеры, такія искусства, какъ скульптура и живопись, не могли получить свободнаго, самостоятельнаго развитія: душевное настроеніе не могло найти выраженія и для этого не было еще опредѣлившихся знаній природы и человѣческихъ формъ. Изъ всѣхъ искусствъ, одна архитектура могла дать извѣстное выраженіе всеобщей мысли, не затрогивая реальной дѣйствительности, и поэтому, только одно это искусство, совершенно опредѣленное въ своей главной основѣ, отвѣчающей первымъ и необходимымъ народнымъ потребностямъ,—по отвлеченности своихъ формъ, могло привиться проще и естественнѣе другихъ искусствъ, хотя бы оно заимствовалось и въ разработанномъ видѣ. Такъ развилась архитектура романскаго стиля, заимствуя формы изъ предшествовавшаго ему римскаго искусства (а отчасти и изъ византійскаго), — монументальныя выраженія которыхъ вполнѣ отвѣчали духу и строю романской эпохи.— Главной основной формой этой архитектуры является полуциркульная арка.



Фиг. 23.

Основу своихъ церквей романская архитектура заимствовала изъ древне-христіанскаго искусства, но въ планѣ всегда соблюдалась форма креста. Орнаментація романскихъ соборовъ, въ своихъ общихъ чертахъ довольно простая, состоитъ изъ арочныхъ фризовъ, покрытыхъ листвой, шнурами перловъ, призмами и другими украшеніями. Передній фасадъ расчлененъ и богато орнаментированъ; надъ порталомъ, покрытымъ роскошной орнаментаціей, помѣщается большое круглое окно, называемое розой, въ которой рамы, украшенныя скульптурными фигурами, идутъ по радіусамъ отъ центра и раздѣляютъ расписныя стекла.

Фиг. 24.

Вначалѣ, до XI столѣтія, развивается строгій и простой романскій стиль, почти лишенный украшеній. Архитектурныхъ памятниковъ самаго перваго періода сохранилось очень мало. Орнаменты составляли подражаніе орнаментамъ, украшавшимъ зданія предшествовавшихъ эпохъ (въ Ліонскомъ музеѣ сохранились орнаменты эпохи Меровинговъ — съ конца V до средины VIII-го столѣтія, — представляющіе розетки съ рельефными цвѣтами, перевивки, пальмы и нѣкоторыя другія фигуры).

Фиг. 25.

Въ IX и X вѣкахъ (времена Каролинговъ, династія которыхъ удержалась съ половины VIII-го до конца X столѣтія), западное искусство входитъ въ соприкосновеніе съ кельтическимъ, что служитъ къ его возвышенію. Но архитектурныхъ орнаментовъ этой эпохи также мало сохранилось, они представляли частью

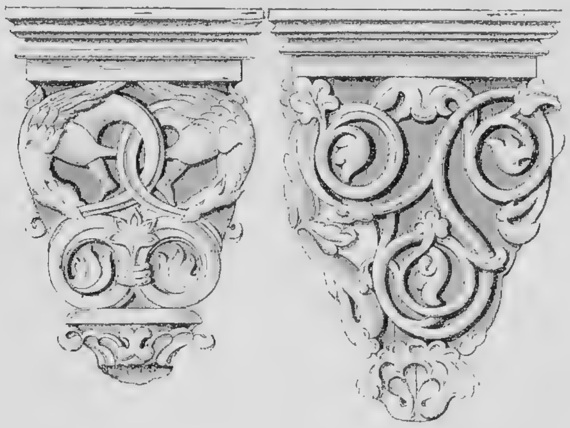
*) Романское искусство развивалось со второй половины X столѣтія до средины XII столѣтія, т. е., послѣ II-го періода искусства древне-христіанскаго, или, такъ называемаго, стиля латинскаго.

формы геометрическія, а частью — растительныя, состоящія изъ непрерывныхъ извилистыхъ стеблей съ виноградными лозами; примѣнялись ряды повторяющихся пальметокъ, а также изображенія птицъ и животныхъ.

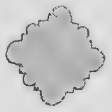
Затѣмъ романскій стиль дѣлается богаче, его формы и детали разнообразнѣе, и въ XII столѣтіи романская архитектура является въ своемъ полномъ блескѣ. Зданія покрываются самыми красивыми и богатыми орнаментами, которые во множествѣ сохранились до нашего времени. Ихъ мотивы опять въ иныхъ мѣстностяхъ составляютъ геометрическія построенія, а въ иныхъ — ленточныя и растительныя формы (завитки, листья, цвѣты), пальметки, изображенія фантастическихъ птицъ и животныхъ и т. д. — Въ этотъ періодъ, присоединеніе къ тѣмъ же формамъ романскаго стиля совершенно новыхъ элементовъ — стрѣльчатой арки и трилистника, — дѣлаетъ его переходнымъ въ готическій или стрѣльчатый.

Разница, которая представляется въ большой степени въ цѣломъ между византійской и романской архитектурой, очень незначительна въ отдѣльныхъ декоративныхъ деталяхъ, что легко объясняется существовавшимъ обильнымъ вывозомъ на западъ византійскихъ художественныхъ произведеній (мозаикъ, эмали, разукрашенныхъ манускриптовъ и др.), послужившихъ образцами для новыхъ мотивовъ западныхъ мастеровъ, — и вліяніемъ византійскихъ художниковъ, о чемъ раньше было уже упомянуто.

Собственно, это вліяніе византійскаго стиля на романское искусство, много способствовавшее къ развитію въ немъ роскошной орнаментаціи, относится къ послѣднему, лучшему періоду романской эпохи (преимущественно, къ XII столѣтію). Такому соприкосновенію романскаго стиля съ византійскимъ много помогла возникшая торговля, постоянныя путешествія на востокъ на поклоненіе Гробу Господню и, наконецъ, крестовые походы.



Фиг. 27 и 28.



Фиг. 26.

Фиг. 29.

На прилагаемой таблицѣ, кромѣ романскихъ, изображены также нѣкоторыя византійскія архитектурныя детали, о которыхъ еще не было упомянуто.

Византійская капитель частью представляетъ подражаніе античнымъ капителямъ, особенно коринѳской (фиг. 1), причемъ, однако, въ обработкѣ ея широкозубчатой и заостренной листвы, приближающейся къ извѣстной окоченѣлости, не видно болѣе тонкаго наблюденія природы классическаго времени; а частью она представляетъ оригинальную форму въ видѣ стянутаго внизу куба (фиг. 2 и 24). При этомъ, ея четыре боковыя стороны окаймлены слабо выпуклыми лентами или плетушками, окружающими всегда условно обработанную листву или символическія фигуры.

Романская архитектура образовала свои капители частью на подобіе коринѳскихъ или византійскихъ (кубообразная капитель), частью-же она создавала особенныя колоколовидныя или чашеобразныя формы капителей. И тѣ и другія въ своемъ видѣ иногда были просты, а иногда — богато разукрашены. Особенно, многія кубообразныя капители покрыты фигурными украшеніями (фиг. 10), какъ и вообще изображенія людей и животныхъ, часто фантастически преобразованныя, примѣнялись въ декоративномъ назначеніи. Очень частое примѣненіе находили также, такъ называемыя, парныя капители (близнецы).

Вообще, романскія колонны и способъ ихъ установки очень разнообразны; онѣ или чередуются со столбами, а чаще примыкаютъ къ нимъ, составляя цѣлыя группы; въ такомъ случаѣ, 4 большихъ колонны, расположенныхъ съ 4 или 8 малыми, окружаютъ столбъ, представляя въ планѣ родъ звѣзды, какъ показываетъ фиг. 26.

Колонны служили также украшеніемъ оконъ; въ этомъ случаѣ онѣ поддерживали арочки, совмѣстно съ которыми представляли оконное обрамленіе. Въ XIII вѣкѣ такія колонки посрединѣ своего роста оживлялись узломъ, и стержни ихъ орнаментировались или покрывались спиралеобразно каннелюрами.

Какъ украшенія стволовъ колоннъ, а также замочныхъ камней, фризовъ, гзымзовъ и т. д., особенно были любимы завитки и листва, которые обработывались исключительно въ стилизированныхъ формахъ и, по крайней мѣрѣ, въ своемъ начальномъ періодѣ часто указываютъ на малое пониманіе природы. Листья широко обработаны и ихъ концы во многихъ случаяхъ закруглены. — Для сильнаго контраста свѣто-тѣни все исполнялось очень рельефно, а иногда вырабатывалось даже почти отдѣльно отъ фона, какъ показываетъ фиг. 13.

Фиг. 13 и 14 принадлежатъ уже къ такъ-называемому переходному стилю.

Фиг. 1. Капитель изъ церкви Святой Богородицы въ Константинополѣ. Конецъ IX столѣтія.
» 2. Капитель изъ церкви Св. Виталія (S. Vitale) въ Равеннѣ.
» 3. Оконное украшеніе изъ церкви Святой Богородицы въ Константинополѣ.
» 4. Карнизъ изъ церкви Св. Николая въ Мирѣ (Myra).
» 5. Капитель пилястра изъ Agia Sophia въ Константинополѣ.
» 6. Окаймленіе двери изъ церкви въ аббатствѣ S. Denis; первой половины XII столѣтія.
» 7. Орнаментальное заполненіе.
» 8. Украшеніе стержня колонны въ соборѣ въ Буржѐ (Bourges).
» 9. То-же самое, въ соборѣ въ Отунѣ.
» 10. Капитель изъ церкви аббатства St. Benoit.
» 11. То-же самое, изъ дворца Барбароссы въ Гельнгаузенѣ.
» 12. Архивольтъ арки изъ церкви St. Amant de Boixe.
» 13. То-же самое, изъ церкви въ Гельнгаузенѣ; начала XIII столѣтія.
» 14. Кронштейнъ, изъ церкви въ Гельнгаузенѣ; начала XIII столѣтія.
» 15. Украшеніе стержня колонны, изъ церкви въ Турнусѣ; XII столѣтія.
» 16. Украшеніе стержня колонны, изъ собора въ Шартрѣ; XII столѣтія.
» 17. Часть окаймленія двери изъ церкви бывшаго Бенедиктинскаго аббатства въ Эльвангенѣ.
» 18. Фризъ изъ внутренней части капеллы Св. Вальдерика въ Мурргардтѣ.
» 19 и 20. Арочные консоли съ бокового нефа церкви Св. Зебальда въ Нюрнбергѣ.
» 21. Украшеніе замочнаго камня, изъ той-же церкви.
» 22. То-же самое, изъ собора въ Бамбергѣ.
» 23. Капитель изъ церкви Св. Марка въ Венеціи.
» 24. Капитель изъ церкви S. Micchele in Affricisco въ Равеннѣ; VI столѣтія.
» 25. Капитель изъ церкви въ Росгеймѣ.
» 26. Планъ романскаго столба, окруженнаго колоннами.

Фиг. 8, 9, 13, 15 и 16 съ оригинальныхъ слѣпковъ коллекціи гипсовыхъ слѣпковъ Королевскаго Ремесленнаго музея въ Штутгартѣ.

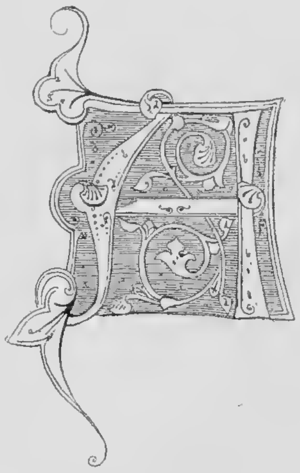
Остальное взято изъ:

«Schwarz und Cades,—Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche z. h. Vitus in Ellwangen».
«Baudot,—La Sculpture Française au moyen-âge et à la Renaissance».
«Salzenberg,—Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V—XII Jahrhundert».
«Gailhabaud,—l'Architecture du V au XVII Siècle et les Arts qui en dépendent».
«Viollet-le-Duc.—Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle».
«Ferd. Ongania,—Lo Basilica di San Marco in Venezia».

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ и ЭМАЛЬ.

Романскій орнаментъ могъ свободнѣе всего развиваться въ живописи въ манускриптахъ, гдѣ блестящую обработку получали, главнымъ образомъ, большія заглавныя буквы или инициалы (фиг. 1 и 2). Здѣсь особенно выступалъ въ самыхъ чудныхъ изображеніяхъ арабесковаго характера міръ животныхъ въ соединеніи съ завитками. Особенно, драконы и змѣи, хитро-переплетающіеся во множествѣ завитковъ, а иногда такіе завитки составлены и изъ фантастическихъ растеній. При этомъ, фонъ въ болѣе раннее время дѣлался золотой, позднѣе — цвѣтной. Фиг. 26 представляетъ инициалъ, изображающій Св. Маргариту, приговоренную къ смерти; она должна быть заживо съѣдена змѣемъ, который, раздѣляясь на 2 хвоста, и составляетъ букву B; въ верхней части инициала представленъ осудившій ее тиранъ.

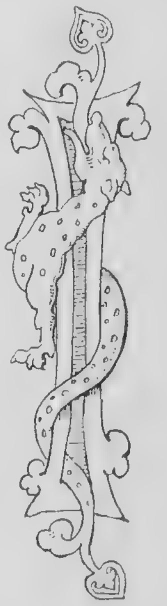


Фиг. 25.

Характеръ мотивовъ, взятыхъ изъ міра растеній и животныхъ, и въ рисункѣ и въ раскраскѣ, совершенно условный, что мы видѣли и на Востокѣ, и въ Византіи; на стебляхъ и цвѣтахъ дѣлалось только нѣкоторое оттѣненіе, обозначавшее ихъ круглоту. Символизмъ почти отсутствуетъ.

Изображенные примѣры принадлежатъ къ XI—XII столѣтіямъ, т. е. къ наиболѣе совершенному времени романскаго искусства; но въ романскую эпоху живопись въ манускриптахъ достойна полнаго вниманія даже и въ болѣе раннее время: еще до X столѣтія эта отрасль и въ композиціи, и въ рисункѣ достигла прекрасныхъ результатовъ. Инициалы въ манускриптахъ X-го столѣтія, когда уже проникшій византійскій вкусъ соединяется въ нихъ съ элементами кельтическаго стиля, представляютъ богатую полноту орнаментальныхъ мотивовъ, скомбинированныхъ съ большою ловкостью; въ этихъ композиціяхъ твердость рисунка и послѣдовательность его распредѣленія сочетаются съ умѣлымъ примѣненіемъ красокъ, что даетъ въ общемъ гармоничное впечатлѣніе и нѣжность колорита. Вообще, смѣшеніе мотивовъ византійскаго стиля съ кельтическими даетъ лучшіе мотивы орнаментаціи романскихъ манускриптовъ.

Фиг. 26.



Фиг. 27.

Эмалевое производство, перенесенное въ Германію изъ Византіи, нѣмецкіе художники довели до высокаго совершенства; только, вмѣсто дорого стóящихъ золотыхъ пластинокъ, они употребляли для этого мѣдныя, и, вмѣсто перегородчатой эмали (émail cloisonné), примѣняли способъ эмальированія въ глубину (émail champlevé), который укоренился потомъ также и во Франціи, и, главнымъ образомъ, въ Лиможѣ достигъ всемірной славы. При изображеніи фигуръ, эмальировали только фонъ и окаймляющіе орнаменты; самыя-же фигуры оставлялись изъ металла, а отдѣльныя части (очертанія одеждъ и т. д.) выгравировывались грабштихелемъ, послѣ чего выяснялись еще болѣе, посредствомъ цвѣтной эмали. (Смотри голову на фиг. 20). Фиг. 3 показываетъ немного отступающій отъ этого способъ эмальированія изображеній, такъ какъ здѣсь, напротивъ, очертанія оставлены непокрытыми эмалью, которою заполнены всѣ остальныя части фигуры. Сильно выступающая голова, какъ и у многихъ подобныхъ произведеній искусства, исполнена отдѣльно изъ вызолоченной мѣди и придѣлана.

Фиг. 6 и 11 изображаютъ очень любимые въ архитектурѣ фризы изъ зигзаговъ и полуциркульныхъ арокъ.

Фиг. 1. Инициалъ изъ нѣмецкаго манускрипта (Рейнская школа), XI—XII стол.; въ библіотекѣ въ Парижѣ.
» 2. Инициалъ изъ нѣмецкаго манускрипта XII стол.; изъ частной коллекціи въ Кёльнѣ.
» 3. Крестъ съ реликвіями, изъ первой половины XII стол., въ Diöcesan'скомъ музеѣ въ Фрейзингѣ.
» 4. Пилястръ гробницы Св. Гериберта, въ церкви Бенедиктинскаго аббатства въ Дейтцѣ, средины XII ст.
» 5 и 10. Части ящика для великихъ реликвій въ Аахенѣ, XII ст.
» 6. Изъ коллекціи въ Боннѣ, XII ст.
» 7. Украшеніе старшинаго ящика въ бывшемъ аббатствѣ въ Зигбургѣ, XI ст.
» 8 и 9. Части ящика для реликвій въ South-Kensington'скомъ музеѣ въ Лондонѣ, XII ст.
» 11. Часть отъ ящичка для реликвій, XII ст.
» 12 и 13. Части отъ переноснаго алтаря Св. Андрея въ соборѣ въ Тріерѣ, X ст.
» 14. Плоскій кружокъ изъ вызолоченной мѣди, составляющій частную собственность въ Бамбергѣ, XII ст.
» 15. Нимбъ съ кіота въ бывшемъ аббатствѣ въ Зигбургѣ, XI ст.
» 16—19. Украшенія съ предносимыхъ крестовъ въ Эссенѣ, XI ст.
» 20. Верхняя часть фигуры ангела съ гробницы Св. Гериберта. См. фиг. 4.
» 21. Съ гробницы Карла Великаго въ Аахенѣ, XII ст.
» 22 и 23. Части ящика, въ Зигбургѣ, XI ст.
» 24. Часть стѣны алтаря, XII ст.
» 25. Итальянскій инициалъ, XI ст.

Фиг. 3—24 эмалевыя работы.
Взято изъ: «Labarte,—Histoire des Arts industriels».
«Weerth,—Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden».
«Becker und Hefner,—Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance».
«Hoffmann,—Les Arts et l'industrie».

Таблица 41.

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Краски, употреблявшiяся при стѣнной живописи, — веселыя и показываютъ большое разнообразiе. Изображенiя человѣческихъ фигуръ не носятъ такого отпечатка окоченѣлаго старчества, какъ византiйскiя того-же времени, а напротивъ, показываютъ болѣе свободное движенiе и юность. Также и въ одѣянiяхъ, которыя довольно плотно прилегаютъ къ формамъ тѣла, мотивировка складокъ гораздо лучше, чѣмъ въ византiйскихъ картинахъ.

Всѣ до сихъ поръ приведенныя особенности и мотивы скульптурной орнаментацiи романскаго стиля относятся и къ стѣнной живописи; особенно охотно здѣсь изображались меандры и рисунки геометрическiе, въ которыхъ изъ круга и его частей дѣлались богатыя примѣненiя. Къ формамъ геометрическимъ часто примѣшивались также мотивы растительные (завитки и листва), а, между прочимъ, употреблялись и комбинацiи, представляющiя видъ мозаики, какъ бы составленной изъ разноцвѣтныхъ камней.

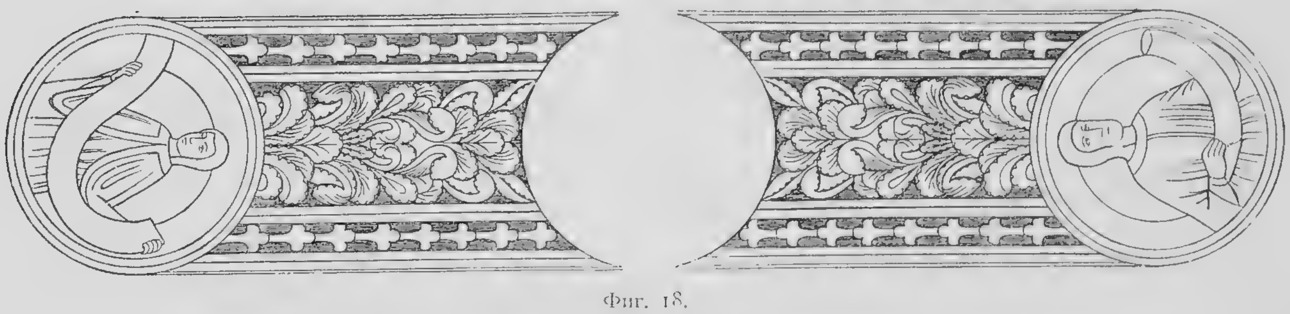
Въ стѣнной живописи не отсутствуютъ также изображенiя вымышленныхъ животныхъ и птицъ, четвероногихъ съ человѣческими головами, крылатыхъ лошадей и т. п.

Говоря объ условномъ изображенiи живыхъ и вымышленныхъ существъ, на которое въ романскомъ искусствѣ приходится постоянно указывать, не лишнее прибавить, что оно настолько распространенно примѣнялось въ орнаментацiи, что даже матерiи украшались фигурами животныхъ, птицъ и людей; но, въ этомъ случаѣ, рисунокъ не развивался, такъ какъ одни и тѣ-же мотивы копировались на матерiяхъ изъ поколѣнiя въ поколѣнiе, безъ всякихъ измѣненiй и признаковъ совершенствованiя.

Фиг. 1 и 2. Изъ апсида базилики S. Angelo in Formis близъ Капуи. XI столѣтiя.
» 3—5. Изъ зала бывшаго Бенедиктинскаго аббатства Brauweiler близъ Кёльна. XI столѣтiя.
» 6—9. Изъ нижней церкви въ Шварцъ-Рейндорфѣ, близъ Бонна. Средины XII столѣтiя.
» 10, 11 и 15. Съ хора соборной церкви въ Брауншвейгѣ. XII столѣтiя.
» 12. Изъ церкви бывшаго аббатства въ Марсиньи. XII столѣтiя.
» 13 и 14. Изъ церкви въ Анци. XII столѣтiя.
» 16 и 17. Изъ нижней церкви Св. Франциска въ Ассизи.
» 18. Изъ верхней церкви въ Шварцъ-Рейндорфѣ. XII столѣтiя.

Фиг. 16 и 17. Доставлено Г. Дольмечемъ.
Остальное взято изъ:

«Weerth,—Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden».
«Salazaro,—Studi sui Monumenti della Italia meridionale del IX al XIII secolo».
«Gailhabaud,—L'Architecture du V au XVII siècle».
«Calliat,—Encyclopédie d'Architecture».



Фиг. 18.

Таблица 42.

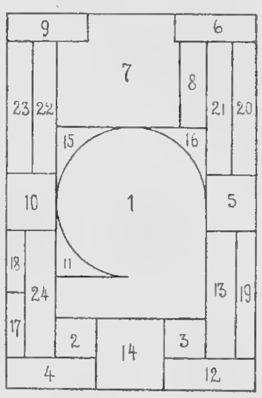
РОМАНСКО-ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ.

Несмотря на то, что производство цвѣтного стекла было извѣстно уже въ IX столѣтіи*), о живописи на стеклѣ можно все-же говорить только съ конца X столѣтія.

До того времени оконныя стекла представляли не живопись, а скорѣе прозрачную стеклянную мозаику, составленную изъ небольшихъ кусковъ цвѣтного стекла, вырѣзанныхъ по извѣстной требуемой формѣ орнаментальныхъ узоровъ (геометрическихъ и др.), изъ большихъ цвѣтныхъ оконныхъ стеколъ, окрашенныхъ еще въ массѣ, т. е. во время самаго ихъ производства. Приготовленныя такимъ образомъ пластинки связывались между собою свинцовыми полосками, которыя загибались съ обѣихъ сторонъ, захватывая по краямъ эти отдѣльные стеклянные кусочки, и, образуя одну общую сѣть, соединялись съ окружающей всю такую мозаику металлической рамой.— Такія оконныя декораціи представляли, при извѣстномъ узорѣ, красивыя сочетанія прозрачныхъ красокъ, смягчавшихъ внутри храма силу свѣта и дававшихъ ему общій пріятный тонъ.

Затѣмъ, начиная съ XII столѣтія (хотя были примѣры и въ XI столѣтіи, но изъ нихъ ничего не сохранилось),— кромѣ орнаментальныхъ украшеній, на оконныхъ стеклахъ начинаютъ появляться и фигуры, для изображенія которыхъ цвѣтныя стекла рѣзались по очертаніямъ ихъ контуровъ, и полученныя отдѣльныя части связывались уже черными свинцовыми прутьями, выясняющими рисунокъ этихъ фигуръ. Такія фигурныя изображенія не занимали всего оконнаго пространства, а заполняя только его средину, окружались орнаментальнымъ бордюромъ изъ той-же стеклянной мозаики.



При небольшомъ разнообразіи красокъ (въ большихъ плоскостяхъ употреблялись обыкновенно сильныя, яркія краски, въ малыхъ — блѣдныя и спокойныя, какъ желтая, зеленоватая, коричневая), — художники добивались большой красоты и гармоніи тоновъ, что и составляло главную ихъ задачу.

Съ развитіемъ живописи по стеклу, стеклянная оконная мозаика мало-по-малу оставляется совершенно; но вначалѣ окна декорировались исключительно путемъ стеклянной мозаики, потому что только въ X столѣтіи были произведены первые опыты оттѣненія предварительно въ массѣ уже раскрашенныхъ стеколъ болѣе темными расплавленными красками, укрѣплявшимися на стеклѣ посредствомъ ихъ óбжига. Такъ, въ XI вѣкѣ немногіе изъ извѣстныхъ тогда цвѣтовъ стеколъ разрисовывались сверху коричневою эмалью, которою выражались контуры и тѣни и отдѣлывались детали; вслѣдствіе этого, всѣ расписныя стекла этой эпохи имѣютъ коричневый оттѣнокъ.

Въ XIII столѣтіи пошли еще дальше, и на безцвѣтное стекло, которое все-же имѣло всегда зеленовато-желтый тонъ**), накладывали цвѣтное, въ которомъ такъ вгравировывался рисунокъ, что, смотря по надобности, оно получало на отдѣльныхъ мѣстахъ или большую или меньшую толщину, или совсѣмъ устранялось. Эти безцвѣтныя мѣста потомъ часто еще окрашивались другими эмалевыми красками; стремясь достигнуть большаго богатства красокъ, раскрашивали также сверху обѣ стороны стекла. Для составленія цѣлаго предположеннаго изображенія, приготовленныя, такимъ образомъ, стекла, въ концѣ концовъ, точно такъ же, какъ и при стеклянной мозаикѣ, связывались между собою оловянными прутьями.

*) Г. Селезневъ, завѣдующій фабрикаціей эмалей для мозаичнаго отдѣленія Императорской Академіи Художествъ, въ своемъ сочиненіи «Изразцы и мозаика», между прочимъ, говоритъ: «Древніе источники указываютъ, что оконныя мозаики изъ цвѣтныхъ стеколъ были въ употребленіи въ Римѣ временъ имперіи. Окна Св. Софіи въ Константинополѣ уже въ ранній періодъ блещутъ цвѣтными стеклами. Въ V—VI вѣкѣ ими украшаются церкви разныхъ городовъ Галліи, откуда этотъ декоративный пріемъ сообщается затѣмъ Германіи».— Далѣе г. Селезневъ указываетъ, что арабы примѣняли стеклянную мозаику, укрѣпляя цвѣтныя стеклышки въ оконныхъ ажурахъ.

**) Производство стеколъ было еще далеко не совершенно; поэтому, совсѣмъ чистаго, безцвѣтнаго и прозрачнаго тона они еще не имѣли. Но это обстоятельство сильно помогало при живописи, такъ какъ неполная прозрачность, матовость и шероховатость стеколъ давала окраскѣ болѣе силы и глубины тоновъ: при позднѣйшихъ, болѣе усовершенствованныхъ производствахъ стеколъ, благодаря ихъ безцвѣтности и полной прозрачности, у красокъ не хватало настолько силы, чтобы давать полные колера самостоятельно, и онѣ оказывались слабыми и безэффектными.

Въ романскомъ періодѣ живопись на стеклѣ еще совершенно носитъ на себѣ характеръ ковровъ, значеніе которыхъ она по-настоящему тогда и занимала. Оконныя плоскости покрывались орнаментами изъ лентъ и листьевъ, но средина ихъ уже рано заполнялась медальонами съ маленькими картинными изображеніями (сценами изъ Ветхаго и Новаго Завѣта и др., какъ напримѣръ въ соборахъ Реймскомъ, Шартрскомъ, въ Бурже и др.). Стоящія фигуры, заполняющія все окно, встрѣчаются рѣже. Отдѣльныя фигуры еще неуклюжи и съ ошибками. Но во всякомъ случаѣ декорированіе стеколъ съ XI до XIV вѣка, сильно отражая въ себѣ византійское вліяніе и будучи, по условности въ рисункѣ и колоритѣ, совершенно византійскаго характера,— даетъ лучшіе мотивы романской орнаментаціи.

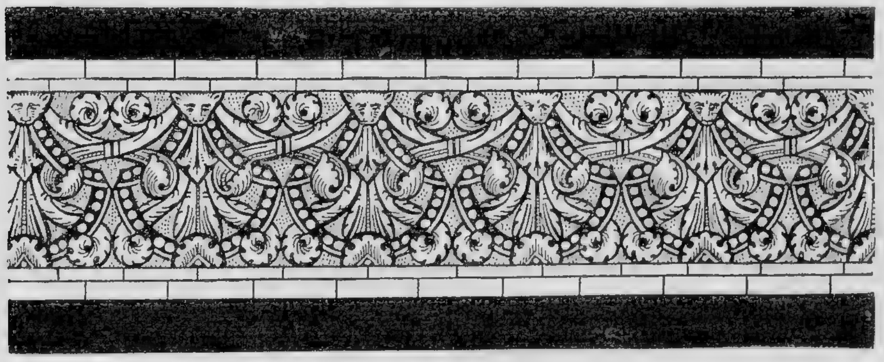
Наибольшее распространеніе расписныхъ стеколъ, особенно въ церквахъ, относится, главнымъ образомъ, къ XIII столѣтію. Типъ церковныхъ стеколъ въ это время представлялъ, обыкновенно, ряды, повторяющихся во всю вышину окна, небольшихъ медальоновъ различной формы — или круглыхъ, или овальныхъ, или четырехпластныхъ и др.; иногда двѣ различныя формы чередовались между собою. Обыкновенно, съ обѣихъ сторонъ средняго ряда шли ряды такихъ же полумедальоновъ, а кругомъ все окаймлялось бордюромъ изъ листьевъ, перевивокъ и проч. Въ медальонахъ были различныя фигурныя изображенія, а промежутками для нихъ служила стеклянная мозаика, представлявшая квадраты или кружки съ цвѣтами, а иногда розетки.

Съ появленіемъ въ оконной стеклянной мозаикѣ и въ живописи на стеклѣ фигурныхъ изображеній, эти отрасли художественнаго производства получаютъ важное значеніе иконографіи въ средневѣковомъ искусствѣ. Особенно въ готическую эпоху архитектурныя сооруженія, при отсутствіи стѣнныхъ поверхностей, представляли громадныя свободныя оконныя пространства, которыя можно было заполнять произведеніями этого искусства; въ этомъ случаѣ, стеклянная мозаика и живопись на стеклѣ, до нѣкоторой степени, замѣняли собою значеніе монументальной смальтовой стѣнной мозаики Византіи.

Фиг. 1—6. Изъ каѳедральнаго собора въ Шартрѣ.
» 7. Изъ церкви въ аббатствѣ Св. Дениса (St. Denis).
» 8. Изъ церкви St. Urbain въ Труаé (Troyes).
» 9. Изъ каѳедральнаго собора, тамъ-же.
» 10. Изъ каѳедральнаго собора въ Лаонѣ (Laon).
» 11 и 12. Изъ каѳедральнаго собора въ Анжерсѣ (Angers).
» 13 и 14. Изъ церкви Самаритянина въ Бурже (Bourges).
» 15. Изъ каѳедральнаго собора, тамъ-же.
» 16. Изъ каѳедральнаго собора въ Шалонѣ (Châlons).
» 17 и 18. Изъ St. Chapelle въ Парижѣ.
» 19. Изъ Мюнстера (Münster) въ Страсбургѣ.
» 20—23. Изъ хора верхней церкви Св. Франциска (St. Francesco) въ Ассизи.
» 24. Изъ церкви St. Paolo fuori le mura въ Римѣ (модный).
» 25. Изъ государственной коллекціи отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.

Фиг. 20—24—доставлены Г. Дольмечемъ.
Остальное взято изъ:

«Cahier et Martin,—Mélanges d'Archéologie».
«Gailhabaud,—L'Architecture du V au XVII siècle».
«Louandre,—Les Arts Somptuaires».
«Lacroix et Seré,—Le moyen-âge et la renaissance».
«Decloux et Doury,—Histoire de la St. Chapelle à Paris».
«Willemin,—Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts».
«Viollet-le-Duc,—Dictionnaire raisonné de l'Architecture française».



Фиг. 25.

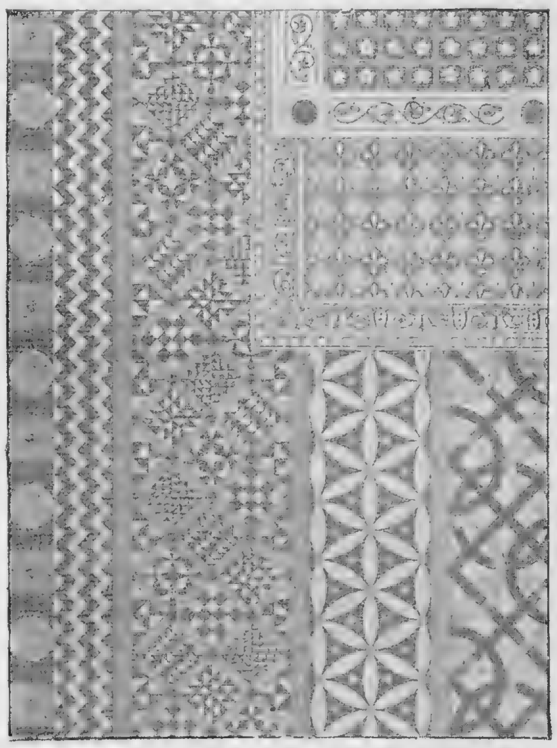
РОМАНСКО-ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ОБРАБОТКА ПОЛОВЪ.

Въ тѣхъ мѣстностяхъ, гдѣ, для облицовки половъ, не было въ распоряженіи разноцвѣтныхъ сортовъ камня, тамъ, для ихъ обработки, употреблялись глиняныя пластинки или гравированныя каменныя плиты. Такія каменныя плиты съ ихъ рисунками, выполненными цвѣтнымъ цементомъ (фиг. 1—8 и 28), также, какъ и глиняныя пластинки, которыя соединялись между собою въ родѣ мозаичнаго пола (фиг. 9—16 и 32), мы уже встрѣчали при объясненіи арабской орнаментики (см. текстъ къ таблицѣ 28). Въ послѣднемъ случаѣ,— главнымъ образомъ, во время господства романскаго стиля,— или каждый отдѣльный цвѣтъ выражался посредствомъ отдѣльной пластинки, выдѣланной въ надлежащей формѣ (фиг. 13—16), или орнаментальный узоръ втискивался въ глиняную пластинку, углубленіе заливалось различно выкрашеннымъ цементомъ и все цѣлое покрывалось прозрачной глазурью (фиг. 17—27).

Рядомъ съ этимъ вошло въ обычай, который потомъ особенно распространился во времена готики, отдѣльные флисы снабжать при помощи модели углубленнымъ или выпуклымъ рисункомъ. Обыкновенно, предполагаемый орнаментъ образовывали только 4, соединенныя вмѣстѣ, такихъ пластинки, которымъ оставлялась ихъ естественная окраска, и которыя также разнообразно глазировались.

При мозаичныхъ способахъ обработки половъ, встрѣчаются, конечно, почти исключительно простые геометрическіе мотивы, между тѣмъ какъ въ другихъ, выше упомянутыхъ способахъ — является, главнымъ образомъ, міръ людей, животныхъ и растеній. Между растеніями повсюду встрѣчаются въ особенности лиліи въ разнообразнѣйшихъ стилизаціяхъ и, какъ при живописи на стеклѣ, листья дуба и винограда.



Фиг. 32.

Фиг. 1—8. Гравированныя каменныя плиты изъ стараго каѳедральнаго собора въ Ст. Омѐрѣ, XIII ст. (Фонъ коричневый, внутренній рисунокъ лошади и всадника заполненъ краснымъ).
» 9 и 10. Мозаичные полы изъ эмальированной обожженной глины, изъ одной коллекціи въ Дрезденѣ (черное съ краснымъ, средины съ бѣлымъ окаймленіемъ), XIII стол.
» 11 и 12. То-же самое изъ монастырской церкви Colombe-les-Sens (красное, черное и желтое), XII ст.
» 13 и 14. То-же самое изъ церкви аббатства St. Denis (красное, черное и желтое), XII стол.
» 15 и 16. То-же самое изъ старой церкви аббатства въ Понтиньи, XII стол. (желтое, красное и черное на зеленомъ фонѣ).
» 17—23. Эмальированные изразцы изъ St. Pierre-sur-Dive, XII стол. (желтое и черно-коричневое).
» 24 и 25. То-же самое изъ церкви въ Блоксгамѣ, XIII стол. (красное и желтое).
» 26 и 27. То-же самое изъ Beddington-Church въ Surrey, XV стол. (красное и желтое).
» 28. Гравированный изразецъ изъ ратуши въ Равенсбургѣ (натуральный цвѣтъ безъ глазури), XIV ст.
» 29. То-же самое изъ дома патриція, тамъ же, XIV стол.
» 30. Изразецъ съ углубленнымъ фономъ, натуральный цвѣтъ безъ глазури, XIV стол., изъ церкви въ Гайльдорфѣ.
» 31. Изразецъ съ углубленнымъ фономъ и рельефными фигурами изъ монастыря въ Альпирсбахѣ, XII стол.
» 32. Мозаичный полъ изъ аббатства St. Denis.

Фиг. 24—25. Со снимковъ архитектора Ѳеофила Фрей въ Штутгартѣ.
» 28 и 29. » » преподавателя рисованія Боша въ Равенсбургѣ.
» 30. » » Г. Дольмеча.

Остальное взято изъ:

«Hassler,—Schwäbische Fliese. Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben».
«Cahier et Martin,—Suite aux mélanges d'archéologie».
«Calliat,—Encyclopédie d'architecture».
«Amé,—Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissanc».
«Viollet-le-Duc,—Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle».

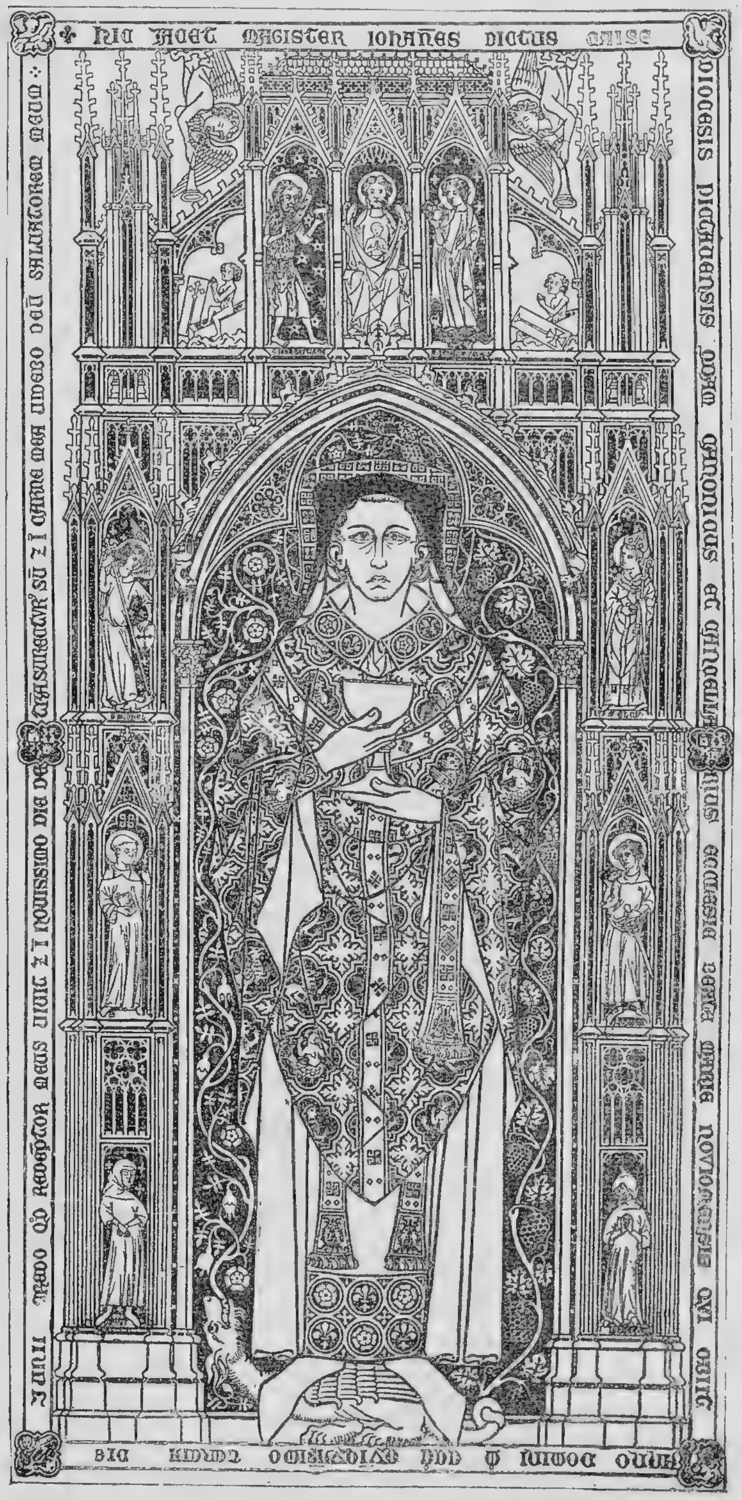
Таблица 44.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

МОЗАИКА ИЗЪ ДЕРЕВА.

Отъ обработки стѣнъ и половъ разноцвѣтнымъ матеріаломъ не трудно было перейти къ подобному-же разукрашиванію и различныхъ деревянныхъ предметовъ. Но здѣсь орнаментика нашла извѣстную преграду въ неподходящемъ природномъ свойствѣ дерева: по крайней мѣрѣ, въ готикѣ, вслѣдствіе этого, мотивы изъ міра растеній и картинныя изображенія — очень рѣдки; взамѣнъ ихъ мы чаще всего встрѣчаемъ ленточныя и линейныя украшенія, въ соединеніи съ мозаикоподобнымъ распредѣленіемъ маленькихъ кусочковъ дерева, образующихъ звѣзды, различныя комбинаціи изъ геометрическихъ фигуръ и т. д.

Помѣщаемая здѣсь иллюстрація въ текстѣ (фиг. 28) относится еще къ предыдущей, 43 таблицѣ.



Фиг. 28.

Фиг. 1—6. Съ налоя въ соборѣ въ Орвіето.

» 7 и 8. Съ хоровыхъ скамей церкви Frari. въ Венеціи

» 9—17. Съ двери ризницы въ S Anastasia въ Веронѣ.

» 18—27. Съ хоровыхъ скамей въ Мюнстерѣ въ Ульмѣ.

» 28. Гравированная надгробная каменная плита изъ церкви въ Нуаёнѣ (Noyon); 1350 г.

Фиг. 9—17 сняты проф. Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.

Остальное взято изъ:

«Benoit, — Monographie de la Cathédrale d'Orviéto».

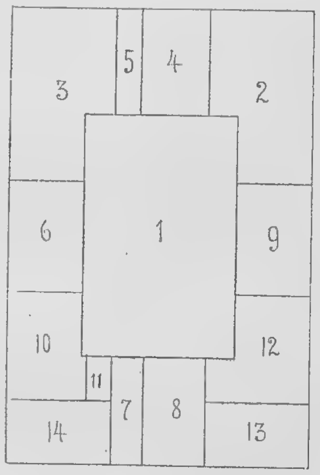
«Stegmann, — Kunst und Gewerbe».
«Egle, — Der Münster in Ulm».
«Rouam, — Sculpture décorative».

Таблица 45.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ.

Если въ романскій періодъ живопись на стеклѣ производила, преимущественно, только орнаментальныя украшенія, хотя, безъ сомнѣнія, въ большомъ совершенствѣ, то въ XIV столѣтіи въ этомъ отношеніи совершился большой переворотъ; въ это время романскій стиль въ живописи на стеклѣ, въ которой онъ долго еще сохранялся въ готическую эпоху, былъ совершенно вытѣсненъ, и большія оконныя стекла начали украшать, главнымъ образомъ, изображеніями фигуръ. Попутно съ развитіемъ живописи началось широкое усовершенствованіе и въ живописи на стеклѣ; открытіе новыхъ красокъ расширяетъ палитру, увеличивая эффекты свѣто-тѣни, и расписныя стекла обильно примѣняются не только въ соборахъ, но и въ замкахъ, гдѣ, кромѣ сюжетовъ церковныхъ (изъ жизни Спасителя и Богородицы, святыхъ и ихъ чудесъ и проч.), изображаются сцены изъ любовныхъ рыцарскихъ романовъ и др.



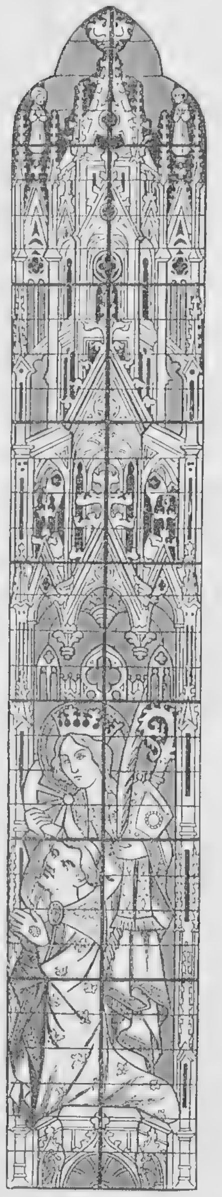
Столь любимые прежде ковровые узоры стали все болѣе и болѣе употребляться исключительно какъ фоны для фигуръ; къ тому-же, часто стали появляться декораціи, въ видѣ легкой архитектуры (фиг. 15). Однако, стилизированная листва и завитки употребляются еще въ окаймленіяхъ. Въ болѣе позднее время эти мотивы обработываются все свободнѣе, и часто доходятъ до дикихъ очертаній.—Рядомъ съ окнами, украшенными фигурными изображеніями, встрѣчаются, однако, и такія, которыя декорированы исключительно орнаментами; особенный родъ послѣднихъ представляютъ, такъ называемыя, «Grisaillen», которыя на безцвѣтномъ стеклѣ исполнены черным рисункомъ и часто имѣютъ только очень скудную цвѣтную окраску.

Въ цвѣтущій періодъ готическаго искусства, когда окна достигаютъ колоссальной величины и расчленяются узорчатыми переплетами самыхъ изысканныхъ рисунковъ, — живопись на стеклѣ принимаетъ сложныя формы и расписныя стекла доходятъ до широкихъ размѣровъ, нерѣдко заполняя собою всю величину оконнаго пространства. Отдѣльныя стеклянныя пластинки болѣе уже не соединяются между собою свинцовыми полосками, а укрѣпляются въ ажурѣ самыхъ оконныхъ переплетовъ.

Въ XV столѣтіи живопись на стеклѣ соперничаетъ со стѣнною живописью (альфреско) и распространяется также въ Италіи; техника доходитъ до того, что стекло становится столь-же удобнымъ матеріаломъ, какъ и полотно, и въ XVI столѣтіи на оконныхъ стеклахъ начинаютъ появляться копіи съ произведеній великихъ мастеровъ.

Получивъ такое блестящее развитіе, составляющее исключительное достояніе среднихъ вѣковъ, этотъ родъ полихроміи, выдержавшій семи-вѣковое процвѣтаніе, въ XVII столѣтіи, наконецъ, совершенно оставляется. Лишь въ недавнее время, т. е. по прошествіи болѣе двухъ вѣковъ, снова возбудилось стремленіе къ возстановленію искусства средне-вѣковой живописи на стеклѣ, путемъ изученія ея образцовъ и учрежденіемъ спеціальныхъ мастерскихъ.

Сравнивая живопись на стеклѣ съ предшествовавшею ей стеклянною мозаикой, можно опредѣлить, что, при нѣжности и разнообразіи ея красокъ и тонкомъ вкусѣ въ ихъ сочетаніи, она не имѣетъ уже блеска и силы декоративнаго эффекта, присущихъ стеклянной мозаикѣ, и, при этомъ, на извѣстномъ разстояніи пропадаетъ еще болѣе.



Фиг. 15.

Фиг. 1. Съ хорового окна въ Мюнстерѣ, въ Ульмѣ.
» 2 и 3. Съ хоровыхъ оконъ церкви Фрауенкирхе въ Эсслингенѣ.
» 4—8. Въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ; прежде находились въ соборѣ въ Регенсбургѣ.
» 9. Съ хорового окна въ Кёльнскомъ соборѣ.
» 10 и 11. Съ хора монастырской церкви въ Кенигсфельденѣ (Швейцарія).
» 12. Съ одного изъ оконъ нефа Верхней церкви S. Francesco въ Ассизи.
» 13 и 14. Съ оконъ бокового нефа Нижней церкви, тамъ-же.
» 15. Расписное окно въ Эврѐ (Evreux).

Фиг. 1. Снято художникомъ Фр. Дирромъ въ Ульмѣ.
» 2 и 3. » художникомъ Анемюллеромъ въ Дрезденѣ.
» 4—8. » художникомъ Н. Гагомъ въ Штутгартѣ.
» 9. Взято изъ сочиненія Шмитца «Der Dom zu Cöln».
» 10, 11, 13 и 14—сняты Г. Дольмечемъ.
» 12. Снято архитекторомъ Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
» 15. Взято изъ «Lacroix et Seré,— Le Moyen-Age et La Renaissance».

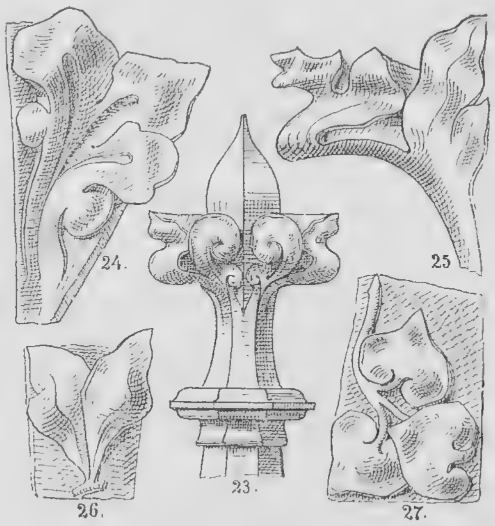
Таблица 46.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА и ОРНАМЕНТИКА.

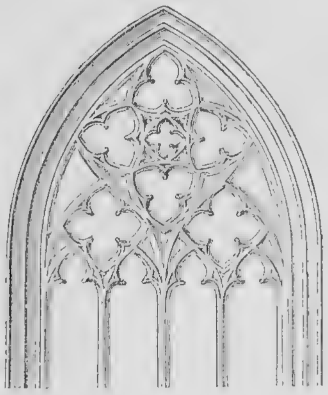
Готическій или, правильнѣе, стрѣльчатый стиль появился на смѣну романскому — не сразу. Послѣдній господствовалъ до средины XII-го столѣтія, послѣ чего къ его формамъ начали примѣшиваться новые элементы, что составило переходную эпоху — такъ называемый, переходный или романо-готическій стиль.

Эта эпоха, продолжавшаяся полъ-столѣтія, также была богата прекрасными сооруженіями, но въ нихъ обнаруживается уже смѣсь романскаго стиля съ готикой: рядомъ съ полуциркульной аркой появляется стрѣльчатая, составившая нѣсколько позднѣе принципіальную принадлежность готическаго стиля. — Но эта новая форма арки въ романской архитектурѣ не только не заключала въ себѣ еще пока особой идеи цѣлой строительной системы, какъ позднѣе — въ готикѣ, — но, обыкновенно, даже примѣнялась только, какъ новая декоративная форма: постройки остаются тѣми-же романскими, въ полной силѣ романскихъ принциповъ—и по плану, и по обработкѣ деталей; къ нимъ только прибавляется стрѣлка, какъ особый типъ арки. Поэтому, на нѣкоторыхъ сооруженіяхъ этого періода, въ зависимости отъ личнаго вкуса архитекторовъ, всѣ пролеты и отверстія (окна, двери и пр.) украшались только стрѣльчатыми арками, на другихъ-же она фигурировала рядомъ съ прежнею романскою дугою (одинъ этажъ, напримѣръ, выведенъ полуциркульными арками, а другой—стрѣльчатыми); но мотивы украшеній на всѣхъ пока еще остаются прежніе, романскіе. Между тѣмъ, мало-по-малу, строители начинаютъ угадывать преимущества силы и упругости стрѣльчатой арки, въ сравненіи съ полуциркульной: образовалась уже опытность, къ тому-же и науки (особенно математика) сдѣлали большіе успѣхи; начали возникать особыя школы для приготовленія спеціальныхъ мастеровъ и т. д., и строительное искусство, такимъ образомъ, сильно подвинулось. Въ сооруженіяхъ начинаютъ проявляться новыя идеи, и уже въ переходную эпоху были случаи, когда въ постройкахъ стрѣльчатая арка играетъ главную конструктивную роль: въ нихъ куполъ съ парусами устанавливается на 4 стрѣльчатыя арки, какъ болѣе способныя выдержать сильное давленіе, тогда какъ всѣ прочіе пролеты того-же зданія (окна, двери и др.) выведены полуциркульными арками.

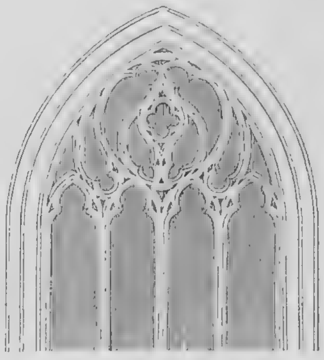


Окна переходнаго стиля, увеличившіяся въ своихъ размѣрахъ, сравнительно съ романскими, часто дѣлались двойными, — или 2 стрѣльчатыхъ окна подъ общимъ полукругомъ, или, наоборотъ, стрѣльчатая арка покрывала 2 полуциркульныхъ окна. Между такой парой наверху помѣщалась, обыкновенно, небольшая роза или 3—4-лопастное окошечко.

Розы также приняли громадные размѣры; онѣ представляли ряды полуциркульныхъ арочекъ, касательныхъ къ общему большому кругу и опирающихся на колонки, сходящіяся по радіусамъ къ центру большого круга.



Фиг. 28.



Фиг. 29.

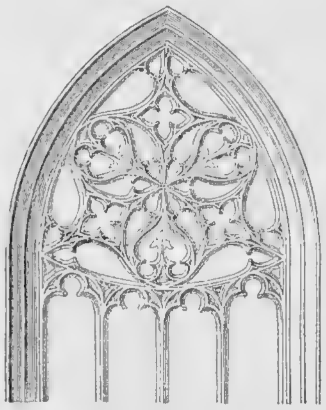
Видоизмѣненія въ орнаментаціи въ переходную эпоху менѣе замѣтны, чѣмъ въ архитектурѣ, такъ-какъ по принципамъ она почти не отличается отъ прежней романской; она становится только много изящнѣе и разнообразнѣе, совершеннѣе со стороны техническаго выполненія и обильнѣе покрываетъ всякаго рода постройки. Нововведенная стрѣльчатая арка, наравнѣ съ прежнею, украшалась еще романскими орнаментами. Но, на ряду съ прежними формами, начинаютъ появляться также и новыя. Колонны, болѣе еще романскія, чѣмъ готическія, начинаютъ все-таки мѣнять свою физіономію: ихъ капители и стержни во всю длину покрываются вѣтвями и листвою. Эти растительныя формы черпаются уже изъ мѣстной флоры, что и составляетъ характеристическую черту орнаментики того времени. Иногда эти растительные мотивы

соединяются съ человѣческими фигурами, имѣющими совершенно оригинальное назначеніе кронштейновъ, для поддержанія самихъ колоннъ.

Понемногу, такимъ образомъ, заключая въ себѣ еще античные, византійскіе и даже кельтическіе элементы, орнаментика видоизмѣняется присутствіемъ новыхъ, между которыми входитъ въ ея составъ уже и трилистникъ или четырехлистникъ (особая декоративная форма, состоящая изъ дугъ круговъ, центры которыхъ помѣщаются, въ первомъ случаѣ, въ вершинахъ равносторонняго треугольника, а во второмъ — въ углахъ квадрата).

Вотъ общія и главнѣйшія черты переходнаго стиля, въ которомъ, собственно, происходила переработка романскаго для перехода къ совершенно новому оригинальному стилю—готическому, когда стрѣльчатая арка вошла въ конструкцію построекъ, какъ основной строительный принципъ.

Остроконечная арка въ готическую эпоху не является совершенно новою архитектурною формою. Она встрѣчается еще въ древнемъ Египтѣ; въ пелазгическихъ сводахъ (горизонтальными рядами каменной кладки) сокровищницъ или, такъ называемыхъ, тезауросовъ древней Греціи — видно проявленіе той-же формы; въ нѣкоторыхъ римскихъ акведукахъ также примѣнялась стрѣльчатая арка. Но эта форма прежде вездѣ бывала только случайнымъ декоративнымъ проявленіемъ, не заключая въ себѣ никакой особой архитектурной идеи. Въ магометанскомъ искусствѣ стрѣлка имѣла уже широкое примѣненіе и составляла почти исключительную принципіальную арочную форму, хотя все еще декоративнаго значенія. По всей вѣроятности, изъ магометанскаго искусства, проникнувъ сначала къ норманнамъ въ Сицилію, она оттуда перешла въ романскую архитектуру въ южной Франціи и, наконецъ, составила главный принципъ готики, полное проявленіе которой было тогда, когда этотъ принципъ вошелъ въ конструкцію всего зданія и всѣхъ его частей.

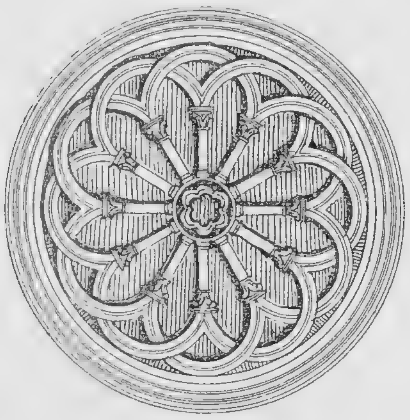


Фиг. 30.

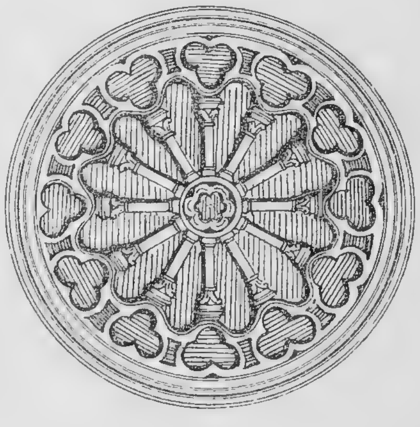
Стрѣльчатая арка готическаго стиля состоитъ изъ двухъ, взаимно-упирающихся дугъ круга, бо́льшаго или меньшаго радіуса; въ первомъ случаѣ получается болѣе стройная, высокая арка, во второмъ — она приближается къ формѣ полуциркульной; поэтому ея формы бываютъ различныя: ланцетообразная, равносторонняя и плоская; — вторая изъ трехъ названныхъ была принадлежностью лучшихъ проявленій готическаго искусства.

Готическій стиль, заканчивая собою эпоху средневѣковья, господствовалъ 3 столѣтія, начиная съ XIII-го, а во Франціи, собственно и составляющей его родину, онъ началъ развиваться нѣсколько раньше, т. е. въ переходную эпоху *).

Въ планѣ церковной архитектуры, готика сохранила въ общихъ чертахъ трехъ-наосную (а иногда и пяти-наосную) романскую базилику, съ тою разницею, что онъ осложнился въ апсидѣ прибавленіемъ ряда отдѣльныхъ капеллъ. Главный-же принципъ этого стиля заключается въ томъ, что въ немъ удалились всѣ части зданія, не имѣющія прямого и необходимаго конструктивнаго назначенія, т. е. не служащія для поддержанія другихъ конструктивныхъ частей, и, съ примѣненіемъ стрѣльчатой арки, какъ наиболѣе прочной и упругой, сохранились только ребра свода и поддерживающіе ихъ устои. Такимъ образомъ, прежняя тяжелая система покрытія цилиндрическими сводами оставляется и, взамѣнъ ея, является новая система цѣлой сѣти крѣпкихъ арочныхъ реберъ или подпружинъ, на которыя упираются тонкіе, легкіе сводики, какъ заполненіе пространства между этими ребрами. — Удаливъ тяжесть покрытія, можно было удалить и тяжелыя стѣны, оперевъ ребра сводовъ на устои. Вмѣсто стѣнъ явились колоссальныя окна, заполняющія собою пространства между устоями,— а стѣны незначительной вышины сохранились только, какъ заполненія пространства отъ основанія постройки до начала оконъ.—Оставшійся, такимъ образомъ, крѣпкій, упругій остовъ зданія укрѣплялся снаружи сильными выступами, или, такъ называемыми, контрфорсами, принимавшими на себя давленіе всей массы сооруженія.



Фиг. 31.



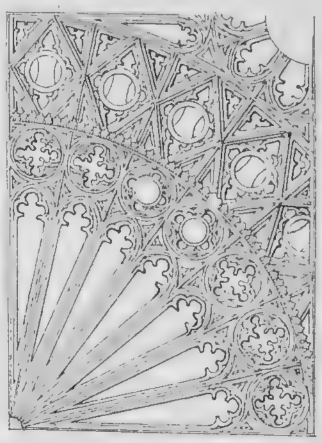
Фиг. 32.

*) Въ первой половинѣ XII столѣтія, по заказу аббата Сюжера, корпораціей вольныхъ каменщиковъ была построена церковь въ аббатствѣ Св. Дениса (St. Denis), въ которой былъ совершенно проведенъ готическій стиль въ своемъ главномъ принципѣ. (Аббатъ Сюжеръ, принадлежавшій къ Кмонизійскому монашествующему ордену, былъ министромъ-правителемъ при Людовикѣ VI, а послѣ при Людовикѣ VII).

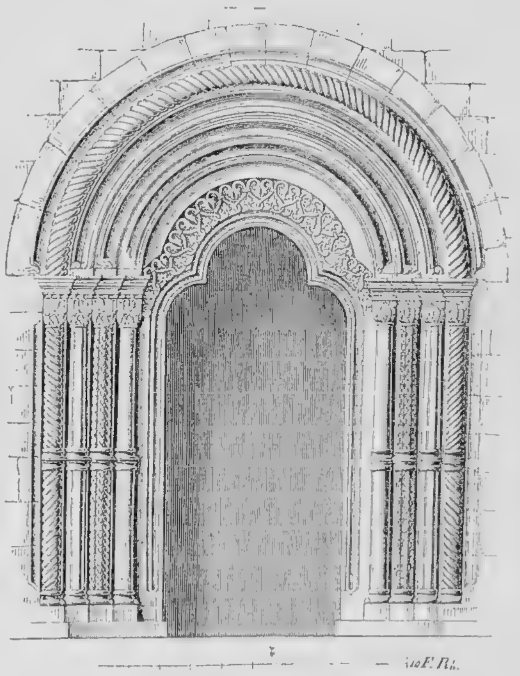
Вотъ основы, черезъ которыя исчезла массивность тяжелой романской архитектуры; высокіе устои, стройно переходящіе въ упругія ребра, даютъ готическимъ сооруженіямъ легкій видъ и производятъ впечатлѣніе стремленія въ вышину какъ всего цѣлаго, такъ и всѣхъ ихъ отдѣльныхъ частей. Это выраженіе стройности и стремительности вверхъ во всемъ передается и въ наружности зданія, въ которой отражается вся его внутренняя конструкція.

Указанные принципы построекъ сохраняются во все время господства готическаго стиля, который видоизмѣняется только въ обработкѣ и деталяхъ и, сообразно съ этимъ, подраздѣляется на три главные періода: въ XIII столѣтіи развивался простой и строгій готическій стиль (ранній); къ XIV столѣтію относится высшее проявленіе готики, которое въ этомъ періодѣ носитъ названіе лучистаго или украшеннаго, декорированнаго стиля (décoré); въ XV столѣтіи, и въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ до половины XVI,—готическій стиль начинаетъ клониться къ упадку и вырождаться, формы его становятся прихотливыми и не въ мѣру вычурными; этотъ періодъ называется въ Германіи готическимъ барокко, во Франціи — пламенѣющимъ (flamboyant) или цвѣтистымъ (fleuri), а въ Англіи — перпендикулярнымъ (perpendicular).

Фиг. 33.


Фиг. 34.

Западный фасадъ готическихъ церквей, какъ главный, представляетъ наибольшую и самую красивую обработку. Обыкновенно онъ украшенъ двумя (рѣдко — одной) башнями, имѣетъ три богатыхъ стрѣльчатыхъ порша, иногда выступающихъ подъ высокимъ фронтономъ, а иногда уходящихъ внутрь зданія и украшенныхъ каменной скульптурой (статуэтки подъ балдахинами), какъ показываетъ фиг. 37; надъ среднимъ поршемъ помѣщалась колоссальная роза, освѣщавшая весь главный наосъ; иногда пространство между розой и поршами разыграно галлереей изъ стрѣльчатыхъ арокъ съ колонками, между которыми помѣщались статуи королей (напримѣръ, соборъ «Notre Dame de Paris»). Подобныя арочныя галлереи, въ видѣ, такъ называемыхъ, аркатуръ, состоящихъ изъ глухихъ или фальшивыхъ арокъ, прикрѣпленныхъ къ стѣнной поверхности, постоянно употреблялись и снаружи и внутри зданія, какъ и въ романскую эпоху, для того, чтобы разыграть однообразность пустоты стѣнъ (см. табл. 45, фиг. 17). Часто, при этомъ, арки шли парами, упираясь въ мѣстѣ своего соединенія не на колонны, а на кронштейны, придѣланные къ стѣнѣ. Такъ точно на цоколяхъ примѣнялись арки взаимно-пересѣкающіяся полуциркульныя или представляющія трилистникъ. По обѣимъ сторонамъ розы, подъ башнями, помѣщаются стрѣльчатыя окна, и, наконецъ, надъ всѣмъ зданіемъ находится или фронтонъ, или балюстрада изъ арокъ, служащая переходомъ къ башнямъ.


Фиг 35.

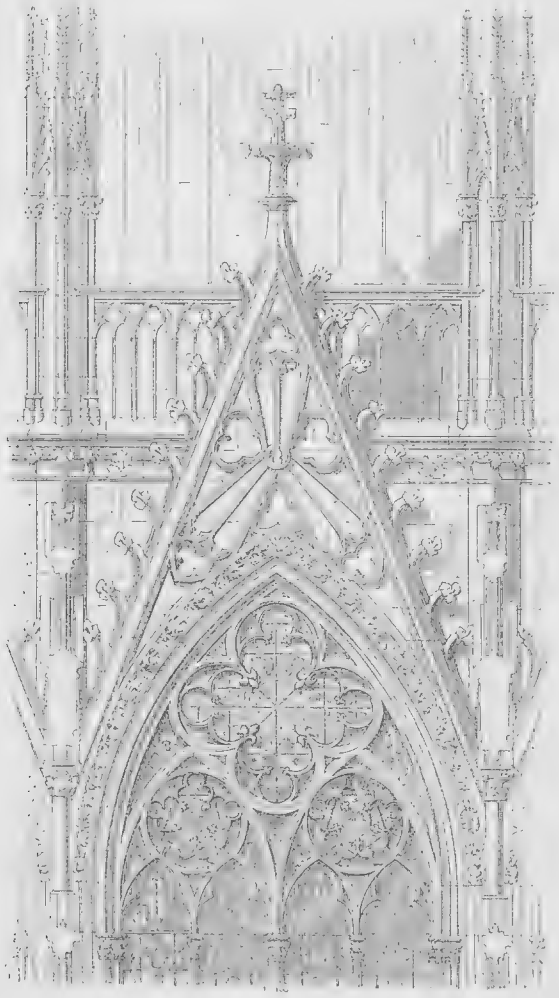
Вотъ общій видъ фасада готическихъ церквей. Отдѣльныя части обработывались въ разныя эпохи различно.

Ранняя готика (въ XIII столѣтіи) отличается простыми и строгими формами, какъ въ общемъ, такъ и во всѣхъ подробностяхъ: простому плану и столбамъ соотвѣтствуютъ простыя формы и арокъ, и карнизовъ, и оконъ, и поясковъ, и всѣхъ прочихъ частей. Арки употреблялись, преимущественно, острыя, описанныя около равносторонняго треугольника. Высокія окна, походившія на окна переходной эпохи съ двойными арками, во второй половинѣ XIII столѣтія подраздѣляются уже на 4 арки: средній горбыль раздѣляетъ все окно на 2 двухлопастныхъ арки, между вершинами которыхъ помѣщались небольшія розы, а подъ общей стрѣлкой, между двумя парами, была помѣщена одна общая, болѣе крупная роза.—Большія розы западныхъ фасадовъ, въ общемъ также схожія съ розами переходнаго стиля, отличаются отъ нихъ тѣмъ, что иногда ихъ арочки дѣлаются стрѣльчатыми или взаимно-пересѣкающимися полуциркульными (фиг. 31).

Во второмъ періодѣ (въ XIV столѣтіи) готическій стиль достигаетъ своего полнаго и богатаго развитія, изящества и тонкости въ отдѣлкѣ всѣхъ отдѣльныхъ частей. Стиль вполнѣ выработался, въ немъ все взвѣшено, предусмотрѣно и разсчитано; но, вмѣстѣ съ этою увѣренностью и правильностью, въ немъ исчезаетъ свѣжесть и оригинальность. Арки употребляются исключительно равностороннія. Окна занимаютъ всю ширину пространства между устоями и раздѣляются уже часто на 8 и даже болѣе частей тоненькими горбылями. Въ это время появляется новая декоративная форма — сферическіе треугольники и четыреугольники, составляющіе самую характеристическую черту орнаментики XIV столѣтія и примѣнявшіеся въ аркатурахъ, балюстрадахъ и проч.; въ окнахъ такіе сферическіе треугольники заполняютъ мѣсто прежнихъ раздѣляющихъ розъ и заключаютъ въ себѣ стрѣльчатые трилистники.—Розы принимаютъ болѣе ажурный характеръ, съ болѣе мелкими дѣленіями, и также украшаются маленькими розами и трилистниками.

Фиг. 36.

Въ третьемъ періодѣ (въ XV столѣтіи) готика начинаетъ вырождаться и приближается къ своему паденію; является полное отсутствіе простоты, здравыхъ и раціональныхъ формъ даже въ архивольтахъ подпружныхъ и діагональныхъ арокъ. Самые сводики часто покрываются орнаментами; сѣть свободовыхъ арокъ увеличивается и такъ орнаментируется двулистниками и трилистниками, что, расходясь по радіусамъ отъ замка, представляетъ видъ развернутаго вѣера (фиг. 34). — Рядомъ со стрѣльчатой аркой, сдѣлавшейся въ этомъ періодѣ очень плоскою, въ дверяхъ и окнахъ появляются новыя формы арокъ, украшенныхъ сверху оборотною кривою или съ опущенными центрами, или круто загибающихся у капителей и идущихъ прямыми линіями къ замку (преимущественно въ Англіи); въ Италіи появляются килевыя и даже ломанныя арки. Горбыли оконъ подъ стрѣлкою арки переходятъ въ волнующіяся линіи, въ видѣ пламени свѣчи, образуя двулистники (фиг. 29).—Въ скульптурныхъ работахъ обнаруживается невѣроятная тонкость.



Фиг. 37.

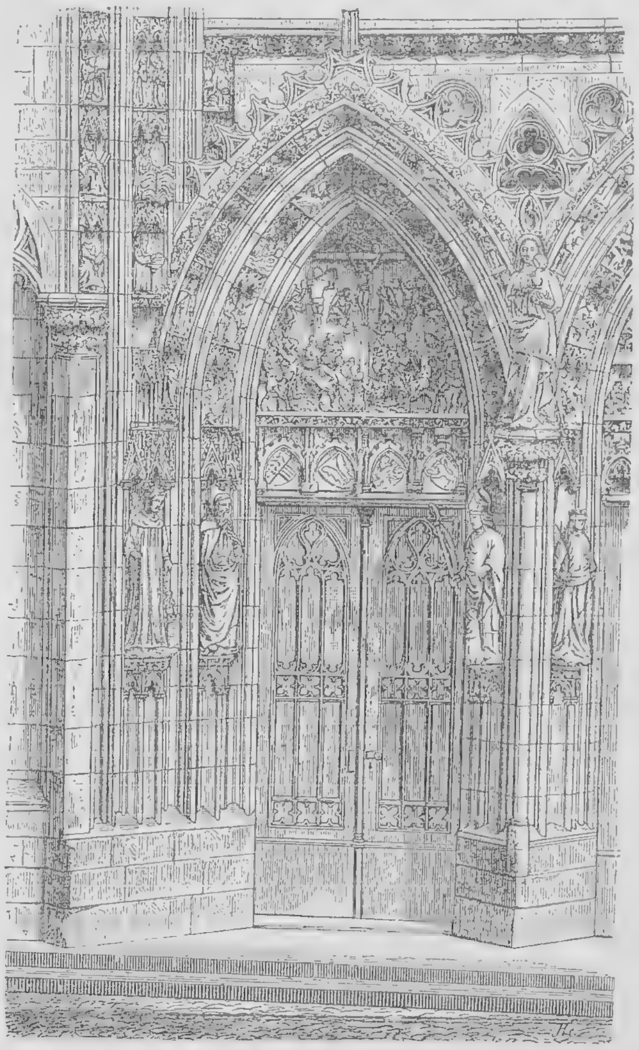
Въ готическомъ стилѣ, обработка всѣхъ отдѣльныхъ частей, всѣ детали и орнаментовка, — все совершенно согласуется съ его основными принципами и находится въ полномъ соотвѣтствіи съ конструктивными частями; за исключеніемъ его перерожденій въ позднѣйшее время, повсюду украшенія подчинены архитектурѣ. На этомъ основаніи, орнаментъ нигдѣ не заглушаетъ архитектурнаго построенія, никогда не имѣетъ самостоятельнаго значенія, а служитъ только для того, чтобы дополнить гармонію впечатлѣнія архитектуры, или, смотря по надобности, выдѣлить отдѣльныя части. Такъ, именно, орнаментированы стрѣльчатые порталы и окна, стройно возвышающіяся башни и башенки, фіалы и т. д., и т. д., капители и карнизы, хоровыя скамьи и галлереи, а также—и, во всякомъ случаѣ, не менѣе, — издѣлія мелкаго художественнаго производства, какъ домашняя и церковная утварь и пр.

Фиг. 38.

Готическая орнаментика заключаетъ въ себѣ, преимущественно, два элемента: геометрическій и растительный.

Въ XIII столѣтіи, хотя въ детальныхъ орнаментахъ и проглядываютъ еще античные мотивы (завитки, пальметки), зато въ архитектурѣ обнаруживается совершенно оригинальный, и по идеѣ и по формамъ, видъ орнаментаціи, заимствованный изъ мѣстной флоры. Именно, эти растительныя формы, обработанныя идеально въ раннюю эпоху, и составляютъ полное соотвѣтствіе съ архитектурнымъ стилемъ, представляющимъ, какъ было уже указано, стройное стремленіе всѣхъ частей въ вышину; и, въ этомъ отношеніи, орнаменты XIII столѣтія особенно счастливо выражаютъ эту идею и отличаются наибольшимъ совершенствомъ исполненія. Они естественно и непринужденно вытекаютъ изъ самой конструкціи.

Капители готическихъ колоннъ, по большей части, представляютъ только колоколовидное расширеніе стержня, вокругъ котораго свободно обвиваются листья и цвѣты (фиг. 16). Въ XIII столѣтіи капители представляли видъ стеблей, составлявшихъ надъ пояскомъ какъ бы продолженіе фуста и оканчивавшихся каждый отдѣльнымъ цвѣткомъ (фиг. 15); эта форма очень гармонировала съ готической архитектурой. На колоннахъ въ церкви Везелейскаго аббатства (представляющей второе, по времени, сооруженіе въ готическомъ стилѣ), стебли капителей такъ прекрасно соединены съ фризомъ шейки, что нисколько не ослабляютъ силы того камня, изъ котораго вырублены; закручиваясь сверху внизъ, эти стебли переходятъ въ молодыя, нераспустившіяся жирныя почки въ высшей степени красиваго тропическаго характера, но, въ сущности, не представляющія никакого опредѣленнаго растенія. Такую же удачную стилизацію представляютъ и листья этой капители (фиг. 33). Въ позднѣйшихъ капителяхъ это соотвѣтствіе и подчиненіе орнаментаціи архитектурѣ утрачивается: необходимая условность пропадаетъ и, взамѣнъ ея, является стремленіе къ полному копированію натуральныхъ растеній, которыя невозможно такъ удачно связать со столбомъ, вслѣдствіе чего они покрываютъ его независимо отъ архитектурной конструкціи (фиг. 16). — То-же можно сказать и о другихъ отдѣльныхъ частяхъ, такъ какъ орнаменты, не подчиняясь болѣе архитектурной идеѣ, представляютъ собою украшенія, приставленныя совершенно независимо. Примѣненіе растительныхъ украшеній въ готикѣ вообще очень пространное: такъ, напримѣръ, кроссы, или шишки, на граняхъ фронтоновъ и на ребрахъ пирамидальныхъ башенъ и шпилей (фиг. 35 и 36), въ сущности, не что иное, какъ свободно переобразованные листья. Въ раннюю эпоху это тѣ-же удачныя, жирныя почки неизвѣстныхъ растеній, какъ и въ капителяхъ, и также загибающіяся сверху внизъ (фиг. 4, 5, 7). Позднѣе, эти крючки загибаются уже снизу вверхъ, насаживаются ближе другъ къ другу и представляютъ менѣе цѣлесообразныя подражанія измятымъ угловатымъ листьямъ (фиг. 9, 10, 25). — Замочные камни въ сводахъ, консоли и т. д. также очень часто разукрашены листвой.



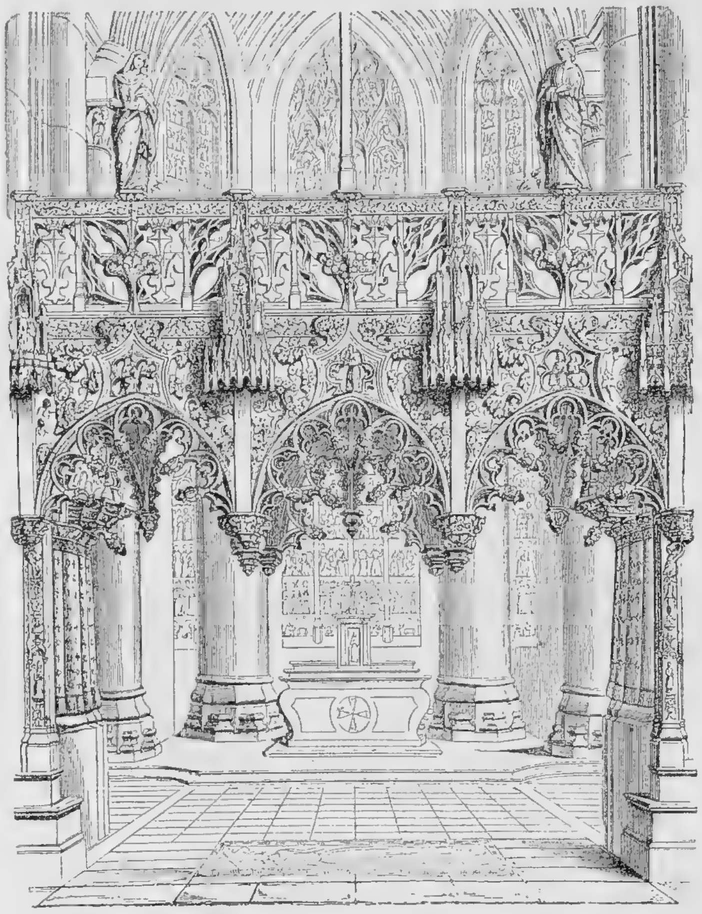
Фиг. 39.

Смотря по обработкѣ и выбору этихъ листьевъ и цвѣтовъ, можно съ достаточной точностью опредѣлить эпоху, къ которой принадлежитъ постройка, утварь и пр. Въ первое время готики (XIII ст.) обнаруживается обработка полная и широкая, которая природныя формы только легко стилизируетъ (фиг. 4, 5, 6, 15, 16, 21, 23—27). Позднѣе (фиг. 10—12) скульптура перешла къ полному реальному подражанію природнымъ растеніямъ, и доходитъ до выбора листьевъ такихъ растеній, которыя не имѣютъ широкихъ опредѣленныхъ плановъ, а представляютъ угловатыя и помятыя формы; ихъ даже спеціально засушиваютъ и ломаютъ, съ тою цѣлью, чтобы достигнуть извѣстныхъ рѣзкихъ свѣто-тѣневыхъ эффектовъ.

И, въ послѣдній періодъ готическаго стиля, нельзя наконецъ не замѣтить возрастающаго удаленія отъ природныхъ формъ, такъ какъ вся листва получаетъ сучковатый видъ, причемъ тогда, съ одной стороны, выдѣляется извѣстная окоченѣлость (фиг. 8, 9, 22), между тѣмъ какъ съ другой—иногда господствуетъ безпокойное движеніе (фиг. 17, 18 и 20). Этому существенно способствуетъ также и манера настолько свободно обработывать листья, что они кажутся лишь легко прикрѣпленными, вслѣдствіе чего получается слишкомъ жесткій контрастъ между свѣтомъ и тѣнью.

Листва, заимствованная, какъ уже было сказано, изъ родной флоры, представляла всевозможныя растенія; вездѣ выступали листья виноградника, репейника, дуба и бука, плюща, клевера и щавеля, розъ и т. д., которымъ приписывались большею частью символическія значенія. Въ послѣднемъ періодѣ выбирались ползучія и колючія травы и растенія — терновникъ, волчецъ, чертополохъ, папоротникъ, листъ мака, измятые листы капусты и различныя растрепанныя мелкія травы. Этими мотивами пользовались и для кроссовъ и флероновъ (конечное, завершающее украшеніе шпилей); они наполняли даже цѣлые фризы, въ которыхъ такія угловатыя и сучковатыя перевивки часто переплетались съ готическими буквами и даже надписями, увеличивая собою общую пестроту.

Скульптура въ готическую эпоху дошла до большого совершенства; всѣ свои украшенія готика дѣлала изъ камня, изъ котораго вырубались такія орнаментальныя и вообще декоративныя части, какъ, напр., оконныя рамы и переплеты, въ которыхъ въ наше время невозможно было-бы обойтись безъ металлическихъ скрѣпленій. Въ этой каменной филиграни — безконечное разнообразіе; она покрываетъ не только окна и капители, но башни, ребра сводовъ, порталы и другія архитектурныя части. Цѣлыя группы вырубались изъ отдѣльныхъ кусковъ камня и составлялись уже въ самой кладкѣ на надлежащихъ архитектурныхъ массахъ. Но это совершенство — чисто ремесленнаго характера; скульптура служила только архитектурѣ, изъ нея вытекала и при ней имѣла значеніе: группы, украшавшія порталы, имѣли символическій смыслъ въ симметріи, отдѣльныя фигуры въ нихъ ничего не выражали.



Фиг. 40.

Въ послѣдній періодъ готики ажурная тонкость скульптурныхъ работъ доходитъ до невѣроятныхъ предѣловъ; геометрическіе мотивы, двулистники и трилистники покрываютъ балдахинчики, карнизы и другія части, какъ каменныя кружева.

Фигуры людей и животныхъ часто обрабатывались юмористически при такъ называемыхъ горгуляхъ—украшеніяхъ водостоковъ (фиг. 13 и 14); горгули вначалѣ дѣлались въ видѣ фантастическихъ животныхъ; впослѣдствіи они ставились въ большомъ обиліи, но были такихъ разнообразныхъ формъ, что невозможно найти двухъ сооруженій, въ которыхъ были бы повторенія однихъ и тѣхъ-же мотивовъ.

Фиг. 1. Вырѣзанная фигура съ хоровой скамьи Мюнстера въ Ульмѣ.
» 2. Дверная ручка при входѣ (Misericordia) къ той-же скамьѣ.
» 3. Украшеніе замочнаго камня изъ собора въ Наумбургѣ.
» 4. Крючокъ (почка) съ капители изъ церкви въ Гельнгаузенѣ.
» 5. » » » » французскаго происхожденія.
» 6. Крестообразный цвѣтокъ (флеронъ) съ собора Notre Dame de Paris.
» 7. Крючокъ съ флерона, оттуда-же.
» 8. Флеронъ съ дарохранительницы бывшей больничной церкви въ Эсслингенѣ.
» 9. Кроссъ (крючокъ), въ Нюрнбергѣ.
» 10. » » съ Кёльнскаго собора.
» 11 и 12. Орнаментовка желобовъ, оттуда-же.
» 13 и 14. Водостоки (горгули), оттуда-же.
» 15. Капитель французской обработки.
» 16. » колонны пересѣченія нефа съ трансцептомъ изъ церкви въ долинѣ Вимпфена.
» 17. » съ колонны колокольни церкви Фрауенкирхе въ Эсслингенѣ.
» 18. » съ купели въ Маріенкирхе въ Рейтлингенѣ.
» 19. Орнаментовка гзымса въ каѳедральномъ соборѣ въ Труайé (Troyes).
» 20. Вырѣзанная ажурная вставка дверцы отъ шкафа, французскаго производства.
» 21. Украшеніе жолоба изъ церкви въ долинѣ Вимпфена.
» 22. ». » изъ Нюрнберга.
» 23—27. Различныя архитектурныя украшенія съ церкви Маріенкирхе въ Рейтлингенѣ.
» 28. Окно изъ церкви Wiesenkirche въ Соэстѣ, XV столѣтія.
» 29. » изъ той-же церкви; форма, такъ-назыв., «рыбьяго пузыря» (Fischblasen-Maaswerk).
» 30. » изъ церкви Lambertkirche въ Мюнстерѣ, XIV столѣтія. (Fischblasen-Maaswerk).
» 31 и 32. Розы въ аспидныхъ часовняхъ собора въ Бове, XIII столѣтія.
» 33. Капитель изъ Везелейской церкви, XII столѣтія.
» 34. Сводъ въ часовнѣ Св. Георга королевскаго Виндзорскаго замка, въ Англіи.
» 35. Порталъ въ Гейльсброннѣ, въ Баваріи. Переходный стиль.
» 36. Фризъ съ собора въ Дронтгеймѣ.
» 37. Веркъ портала Кельнскаго собора.
» 38. Шпиль башни церкви Frauenkirche въ Эсслингенѣ.
» 39. Порталъ церкви въ Таннѣ.
» 40. Церковь Св. Магдалины въ Труайé, начала XVI столѣтія. (Flamboyant).

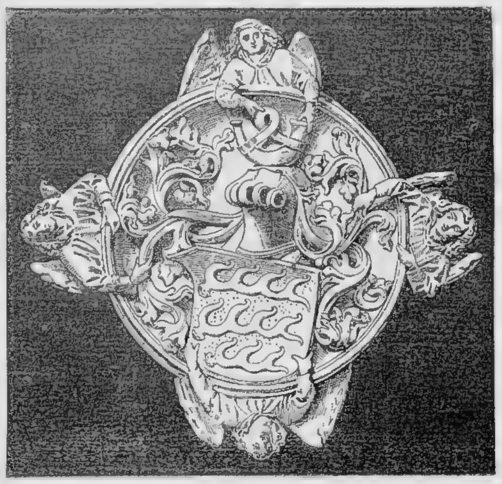
Фиг. 1—4, 9, 15, 17, 18, 20—27 сняты со слѣпковъ изъ Коллекціи гипсовыхъ слѣпковъ Королевскаго Національнаго музея въ Штутгартѣ.
Остальное взято изъ: «Franz Schmitz. — Der Dom zu Köln».
«Heideloff, — Die Ornamentik des Mittelalters».
«Violett-le Duc. — Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle».
«Baguenet, — Matériaux et Documents d'Architecture et de Sculpture».

Таблица 47.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ТКАНЬЕ, ВЫШИВАНІЕ, РАСКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРА И ЭМАЛЬ.

Въ изготовленіи тканей и вышивокъ, которое въ готическую эпоху производилось въ большомъ количествѣ преимущественно въ монастыряхъ, въ первое время придерживались еще образцовъ, перешедшихъ съ юга и востока (фиг. 11). Но, понемногу, ими стали пренебрегать и обратились, главнымъ образомъ, къ украшеніямъ цвѣтами и листьями, примѣняя ихъ въ строгой стилизаціи, не исключая при этомъ, однако, фигурный элементъ. Послѣдній имѣлъ мѣсто, преимущественно, въ священныхъ одеждахъ, въ церковныхъ занавѣсяхъ и коврахъ, гдѣ ему придавалось символическое значеніе. Вполнѣ понятно, что, вслѣдствіе вліянія византійскаго и арабскаго искусствъ въ болѣе раннее время, въ итальянской готикѣ



Фиг. 22.

удержался также и линейный орнаментъ (фиг. 6—9, см. также табл. 49, фиг. 13, 14, 16 и 19).

Скульптурныя изображенія изъ дерева и камня очень часто раскрашивались; образцы одѣяній обыкновенно представляютъ въ этомъ случаѣ выше упомянутые мотивы.

Фиг. 12 и 13 относятся уже къ переходному времени отъ готики къ ренессансу.

Эмаль, особенно въ XIII столѣтіи, нашла богатѣйшее примѣненіе на роскошныхъ ящикахъ, предназначенныхъ для храненія мощей, но, при этомъ, въ ней очень еще проглядывали романскія формы украшеній.

Фиг. 1. Статуя Св. Симона на хорѣ Кёльнскаго собора.
» 2. Рисунокъ на одеждѣ другой статуи, тамъ-же.
» 3. Вышитый бордюръ французскаго происхожденія. XIV столѣтія.
» 4. Вышитая штофная матерія французскаго происхожденія (вмѣсто золота, на подлинной матеріи—серебро). XV столѣтія.
» 5. Вышитая штофная матерія французскаго происхожденія. XIV столѣтія.
» 6—9. Узоры бордюровъ и ковровъ на стѣнныхъ картинахъ Верхней церкви S. Francesco въ Ассизи. XIV столѣтія.
» 10. Узоръ ковра съ фрески, писанной по сухой штукатуркѣ Николо Алунно (Nicolo Alunno), въ 1466 г., въ пинакотекѣ въ Перуджіи.
» 11. Сицилійская ткань изъ Маріенкирхе въ Данцигѣ. XIII столѣтія.
» 12. Кайма ковра на картинѣ Гуго ванъ-деръ-Гёза (Hugo van-der-Goes) въ Дельи Уфицци (Degli Ufizzi), во Флоренціи. XV столѣтія.
» 13. Кайма ковра на картинѣ Мантеньи (Mantegna) въ S. Zeno въ Веронѣ. Конца XV ст.
» 14. Бордюръ съ вышитаго церковнаго облаченія, XIV ст. (нѣмецкая работа).
» 15 и 16. Узоры матерій XIV столѣтія, французскаго происхожденія.
» 17. Вызолоченная мѣдная гравировка съ доски съ реликвіями креста, въ католической приходской церкви въ Меттлахѣ.
» 18—20. Эмальированныя украшенія со шкафа съ изображеніемъ Крещенія, въ Кёльнскомъ соборѣ. Начала XIII столѣтія.
» 21. Эмальированный бордюръ начала XIII столѣтія, въ музеѣ Cluny.
» 22. Замочный камень въ среднемъ нефѣ, въ церкви при богадѣльнѣ, въ Штутгартѣ.

Фиг. 6—8—сняты проф. Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
» 9 и 10. » Г. Дольмечемъ.
» 22. » со слѣпка въ коллекціи гипсовыхъ слѣпковъ Королевскаго Національнаго ремесленнаго музея въ Штутгартѣ.

Остальное взято изъ:
«Weerth,—Kunstdenkmäler des Christl. Mittelalters in den Rheinlanden».
«Hoffmann,—Les Arts et l'Industrie».
«Cahier et Martin,—Mélanges d'Archéologie».
«Louandre,—Les Arts Somptuaires».
«Dupont-Auberville,—L'Ornement des Tissus».
«Viollet-le-Duc,—Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français».

Таблица 48.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

Орнаментація готическихъ манускриптовъ представляетъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ родовъ этого искусства, имѣвшій важное значеніе въ развитіи и другихъ искусствъ и отразившійся въ подготовленіи эпохи живописи временъ «возрожденія». Поэтому, на этой области также нужно нѣсколько пріостановиться. Развитіе этой орнаментики основано на реальномъ подражаніи природѣ, изъ которой заимствуются всевозможныя растенія. Цвѣты и многочисленные, самые разнообразные виды листьевъ, въ видѣ орнаментальныхъ завитковъ, перемѣшиваясь съ вѣтвями и кельтическими ленточными мотивами (сохранившимися еще въ готическую эпоху),—покрываютъ страницы манускриптовъ, украшая ихъ виньетками, бордюрами и развиваясь въ надписи. Виноградъ, плющъ, камышъ, розы, маргаритки, кувшинчики, Анютины глазки, пятилистникъ, цикорій, капуста, мальва и проч. цвѣты и растенія — иногда оживляются эффектными крыльями бабочекъ, жучковъ и др. насѣкомыхъ.

Въ этомъ искусствѣ жизненныя формы орнамента только медленно вытѣсняли круглыя, заполняющія плоскости, формы романскаго стиля.

Какъ и вообще, въ орнаментахъ переходъ отъ романскаго стиля къ стрѣльчатому менѣе замѣтенъ, чѣмъ въ архитектурѣ, и совершался не сразу, — такъ въ живописи въ манускриптахъ, особенно, вліяніе готическихъ элементовъ не такъ скоро обнаружилось. Въ XII стол. орнаментація манускриптовъ представляла еще непрерывные стебли, украшенные листьями съ внѣшней стороны и на концахъ — цвѣтками.

Цвѣты частью стилизировались, частью передавались совсѣмъ натуралистически, и фиг. 8 и 13 даютъ представленіе о томъ, какъ оба эти способа часто между собою были связаны, особенно въ позднѣйшее время готики. Характеристическая ихъ черта заключается въ сильной тушовкѣ, въ употребленіи полутѣней и распредѣленіи свѣта.

Въ манускриптахъ XIII столѣтія можно считать лучшее развитіе и самое цѣлесообразное примѣненіе орнаментики, которая проявляетъ въ этомъ періодѣ наиболѣе чистый стиль рукописной живописи. Распредѣленіе завитковъ, постепенное развитіе ихъ рисунка и сочетаніе красокъ все въ высшей степени обдуманно, изящно и удачно. Въ мѣру выдержанная круглота стеблей вполнѣ соотвѣтствуетъ этому роду искусства и нисколько не обнаруживаетъ претензій передать полный рельефъ, который могъ бы только нарушить его надлежащую декоративность.—Въ этомъ періодѣ явно замѣчается еще византійское вліяніе.

Нѣсколько позднѣе, орнаментація манускриптовъ, такъ быстро достигшая своего совершеннаго развитія, такъ же быстро начинаетъ утрачивать чистоту своего стиля и клониться къ упадку. Мало-по-малу, отъ плоскихъ, условно воспроизводимыхъ растительныхъ формъ переходятъ къ стремленію воспроизвести натуральныя растенія въ полномъ рельефѣ. Правильная композиція въ развитіи завитковъ смѣняется постепенно ихъ простымъ однообразнымъ повтореніемъ, безъ смысла нѣсколько разъ заполняющимъ пространство страницы. Инициалы, на которыхъ прежде сосредоточивалось главное орнаментированіе, отъ нихъ распространявшееся по всему фону, — теряютъ свое значеніе; вмѣсто нихъ все вниманіе обращается на бордюры, окаймляющіе кругомъ всю страницу; такимъ образомъ, спеціальный характеръ первоначальнаго декорированія рукописи совершенно утрачивается и даетъ мѣсто постороннему, не вытекающему изъ ея идеи проявленію фантазіи. Этому способствуетъ и стремленіе слишкомъ натуралистически передать при-

родныя формы растеній и произвесть орнаментальные завитки и переплетенія изъ вѣтвей, точно скопированныхъ съ натуры.—Изъ рукъ переписчиковъ, которые и разработывали первоначальный рукописный стиль, разукрашиваніе манускриптовъ переходитъ въ руки художниковъ, которымъ они представляются фономъ для проявленія болѣе свободной фантазіи. Копируя совершенно натурально природныя растенія и насѣкомыхъ, они стремятся уже передать падающія отъ нихъ на страницу тѣни; характеръ и идея орнаментаціи манускриптовъ, поэтому, совершенно утрачиваются, и этотъ родъ искусства падаетъ.

Фиг. 14 относится къ тексту къ таблицѣ 49.

Фиг. 1—4. Изъ XIV столѣтія.

» 5—13. Изъ XV столѣтія.

» 14. Плафонная живопись со свода паперти Мюнстера въ Фрейбургѣ.

Фиг. 1, 5 и 6—сняты художникомъ П. Гаага (P. Haaga) съ миніатюръ въ Государственномъ собраніи отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.

» 12. Снято проф. Генделемъ въ Веймарѣ.

» 14. Съ фотографическаго снимка.

Остальное взято изъ:

«Humphreys and Jones,—The Illuminated Books of the Middle Ages».

«Wyatt,—The Art of Illuminating as Practised in Europe from the Garliest Times».

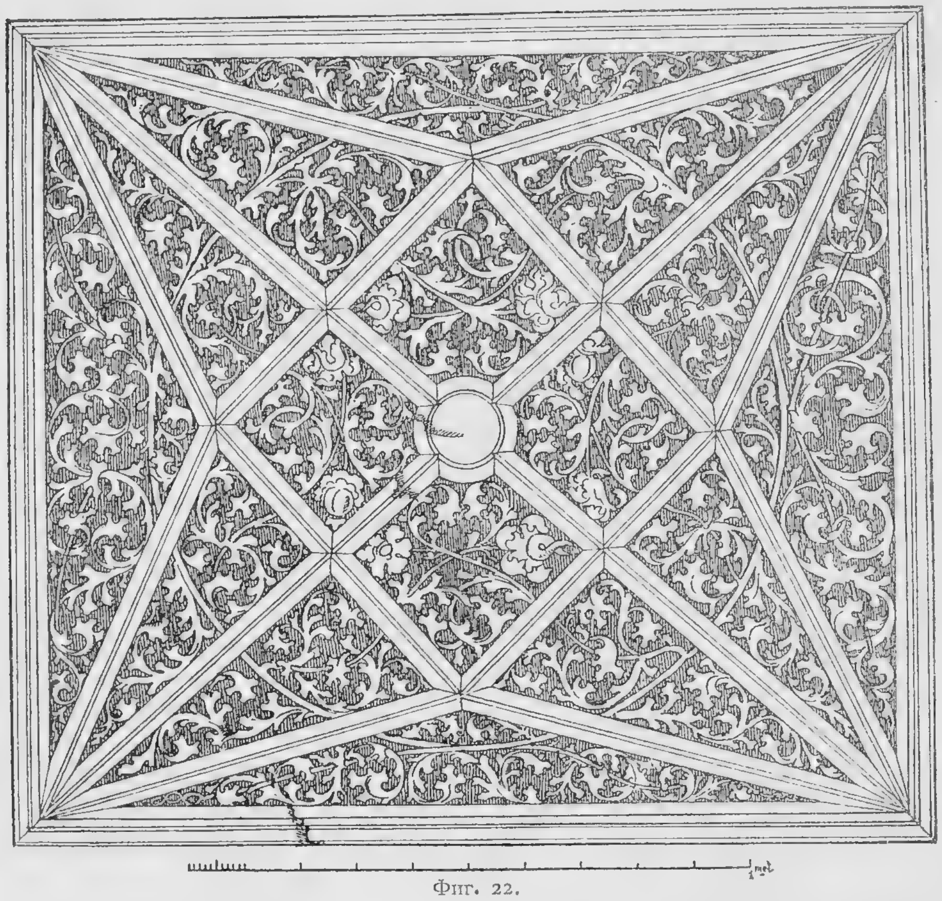
Фиг. 14.

Таблица 49.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

После романской эпохи, дальнѣйшее развитіе стѣнной живописи въ готическій періодъ, нѣкоторымъ образомъ, оттого было задержано, что для помѣщенія большихъ картинъ рѣдко находились подходящія стѣнныя плоскости. Поэтому, напротивъ того, орнаментальныя украшенія находили частое примѣненіе. Въ готической архитектурѣ, какъ мы видѣли, большія стѣнныя поверхности принципіально отбрасываются и замѣняются колоссальными окнами, вслѣдствіе чего стѣнная живопись естественно утрачиваетъ свое значеніе, и, вмѣсто нея, появляется живопись на оконныхъ стеклахъ, представляющихъ свободный и подходящій по размѣрамъ фонъ для изображеній.



Фиг. 22.

Всѣ искусства и ремесла имѣли свое главное назначеніе — служить церкви; на это указываютъ и статуты XIII вѣка, по которымъ живописцы и рѣзчики иконъ освобождались отъ службы въ милиціи. Поэтому, всѣ три искусства—архитектура, скульптура и живопись, стремясь къ одному общему, религіозному выраженію, составляли единство и только вмѣстѣ имѣли значеніе; въ отдѣльности и скульптура, и живопись самостоятельнаго значенія не имѣли. Поэтому, изображеніе фигуръ, встрѣчающихся въ стѣнной живописи, было въ зависимости отъ характера архитектуры, выражавшей стремленіе всѣхъ своихъ частей въ вышину, и часто отъ очень узкаго мѣста, которое для нихъ могло быть предназначено; вслѣдствіе этого, онѣ и имѣютъ нерѣдко слишкомъ тонкій видъ. Но, въ отличіе отъ романскихъ изображеній, онѣ почти всѣ имѣютъ нѣчто живое и граціозное въ осанкѣ и въ движеніяхъ; однако, въ дальнѣйшемъ развитіи это повело къ извѣстной изогнутой, манерной постановкѣ. (Сравни фиг. 4, табл. 47 фиг. 1 и табл. 48 фиг. 14).—Складки одеждъ мягко струятся длинными красивыми линіями, ихъ контуры—черные и оттѣненій цвѣтными красками встрѣчается очень мало. Въ фиг. 1 тушовка произведена черными штрихами. Фиг. 17 можетъ служить примѣромъ того, какимъ образомъ античныя начала снова пріобрѣтаютъ значеніе и переходятъ уже къ ренессансу.

Фиг. 1. Съ изображенія родословнаго дерева въ церкви при госпиталѣ въ Штутгартѣ. XV стол.
» 2. Часть фиг. 22. Раскрашенный плоскій орнаментъ съ углублённымъ фономъ.
» 3 и 4. Изъ церкви въ Браувейлерѣ. XIV столѣтія.
» 5. Изъ часовни въ Рамерсдорфѣ. XIV столѣтія.
» 6 и 7. Изъ сосѣдней комнаты церкви при богадѣльнѣ въ Фрицларѣ. XV ст.
» 8. Изъ якобинской церкви въ Агенѣ. XIII столѣтія.
» 9 и 11. Изъ St. Chapelle въ Парижѣ. XIII столѣтія.
» 12—19. Изъ Верхней церкви San Francesco въ Ассизи.
» 20 и 21. Изъ Нижней церкви, тамъ же.
» 22. Видъ снизу деревяннаго балдахина надъ бывшимъ стуломъ аббата, въ монастырской церкви въ Блауберенѣ. XV столѣтія.

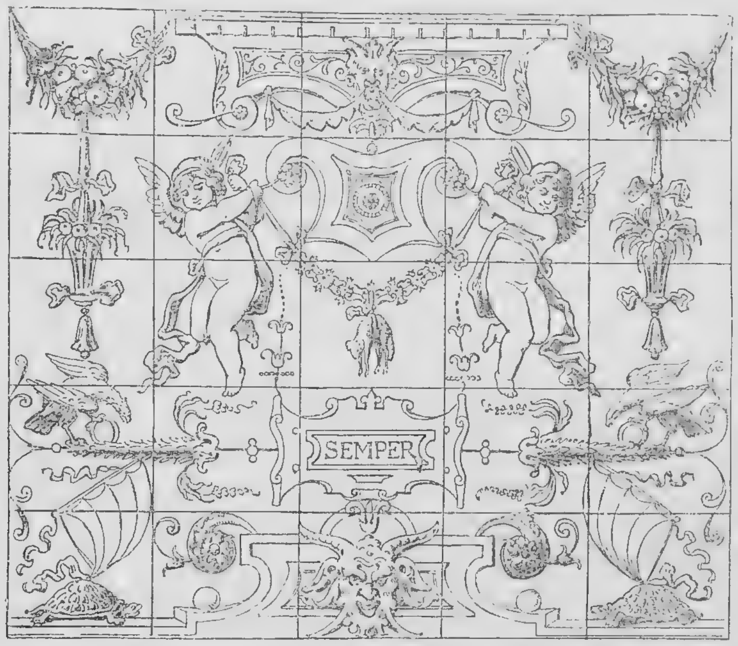
Фиг. 1—снята художникомъ П. Гаага въ Штутгартѣ.
» 2. » преподавателемъ рисованія Вейссомъ въ Блаубернѣ.
» 12—19—сняты Г. Дольмечемъ.
Остальное взято изъ:
«Weerth,—Wandmalereien des Christlichen Mittelalters in den Rheinlanden».
«Endell,—Zeitschrift für Bauwesen».
«Calliat,—Encyclopédie d'Architecture».

Таблица 50.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ *).

Уже въ готическій періодъ все болѣе и болѣе оставляли способъ сплошного заполненія оконъ цвѣтными стеклами. Съ начала ренессанса ихъ окончательно вытѣснили маленькія, написанныя на стеклѣ картины, съ безцвѣтнымъ фономъ, которыя, однако, часто обрамлялись чрезмѣрно богатымъ окаймленіемъ; такъ что это послѣднее, со своими орнаментами, взятыми изъ міра растеній и животныхъ, а очень часто



Фиг. 9.

заимствовавшими въ область своихъ изображеній также и человѣческія фигуры, кажется и составляло главную суть оконныхъ украшеній.

Прилагаемая таблица показываетъ, что при этомъ не отсутствовали разные символическіе предметы и фигуры; ея содержаніе относится, однако, уже къ болѣе позднему времени ренессанса.

Фиг. 2—9 наброски Джіованни да-Удине (1494—1564), одного изъ любимыхъ учениковъ Рафаэля.

Фиг. 1. Изъ національнаго музея въ Баржелло во Флоренціи, снято Г. Дольмечемъ.
» 2—8. Изъ Чертозы во Флоренціи, снято проф. Боркгардтомъ и архитекторомъ Эккертомъ въ Штутгартѣ.
» 9. Нижняя часть окна изъ библіотеки Лорензіана во Флоренціи, нарисовано художникомъ Гюбицемъ.

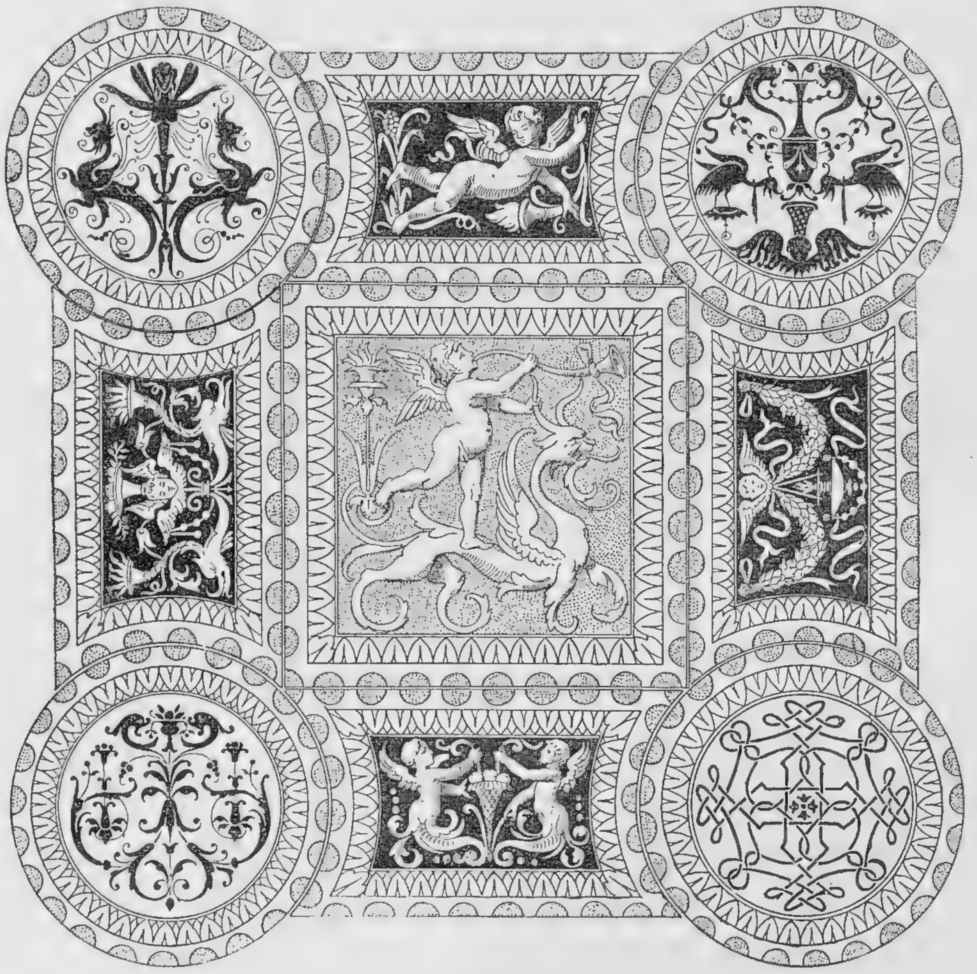
*) См. описаніе живописи на стеклѣ въ романскомъ и готическомъ искусствѣ, текстъ къ табл. 42 и 45.

Таблица 51.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ФАЯНСОВЫЕ ИЗРАЗЦЫ.

Въ Италіи давно уже кирпичныя зданія облицовывались изразцами, приготовленными изъ глазированной глины, а нѣкоторыя церкви еще вначалѣ нашего тысячелѣтія украшались блюдами, сдѣланными изъ тисненой эмальированной глины; такія блюда вдѣлывались въ наружныя стѣны, большею частью, въ отдѣльности, а иногда составлялись рядами, въ видѣ цѣлыхъ фризовъ. Этотъ обычай украшать свои зданія, очевидно, перешелъ въ Италію отъ мавровъ изъ Испаніи и съ острововъ Балеарскихъ, такъ какъ мавры издавна были знакомы съ искусствомъ глазированнаго глинянаго производства и также украшали свои зданія расписными



Фиг. 18.

глазированными глиняными плитами. Такимъ происхожденіемъ въ Италіи этого искусства и объясняются почти исключительно геометрическіе мотивы, которыми украшались вначалѣ итальянскіе изразцы. Отъ глиняныхъ изразцовъ для стѣнныхъ облицовокъ итальянцы скоро перешли къ изготовленію энкаустическихъ плитъ. Вообще, фаянсовое производство процвѣтало въ Италіи приблизительно отъ средины XV столѣтія и до конца XVII.

Свойства самаго матеріала и способъ изготовленія глазированныхъ глиняныхъ изразцовъ не допускали, чтобы облицованные ими полы и стѣны во всѣхъ своихъ отдѣльныхъ частяхъ представляли такой изящно исполненный орнаментъ, какъ произведенія изъ металла, мрамора и т. д. Поэтому, гдѣ эта техника идетъ далѣе простого геометрическаго узора, тамъ орнаменты, напоминающіе, большею частью, византійскіе и восточные образцы,— представляютъ, во всякомъ случаѣ, простыя формы, но зато они тѣмъ яснѣе и сильнѣе.

Но ихъ впечатлѣніе еще болѣе возвышается, вслѣдствіе удачнаго сочетанія цвѣтовъ; и, тѣмъ не менѣе, количество красокъ употреблялось съ разумной умѣренностью: почти никогда не допускалось болѣе 4 красокъ, какъ и показываетъ прилагаемая таблица.

Болѣе богатую и изящную выработку показываетъ, представленная въ фиг. 18 часть майоликоваго пола, на поверхности котораго орнаментальные мотивы раскидываются въ удивительно богатомъ разнообразіи *).

Фабрикаціей такихъ изразцовъ для половъ и стѣнныхъ облицовокъ особую извѣстность получила школа Роббіа, вслѣдствіе чего такія изразцовыя мозаики часто бываютъ обозначены подъ названіемъ «работы Роббіа». Родоначальникомъ этой школы былъ флорентійскій уроженецъ Лукка-делла-Роббіа, родившійся въ 1399 г., семья и потомство котораго продолжали начатое имъ дѣло. Благодаря этому художнику (о которомъ будетъ еще говорено при описаніи техники майолики, при табл. 60), съ XV столѣтія впервые появляется новое примѣненіе глазированной глины, въ видѣ рельефныхъ эмальированныхъ медальеновъ, которыми удобно было замѣнять каменную скульптуру, вслѣдствіе возможности болѣе легкаго и широкаго ихъ производства. Изображая обыкновенно сюжеты религіознаго жанра, Лукка-делла-Роббіа, рядомъ съ прекраснымъ исполненіемъ своихъ композицій, простотою и умѣренностью, примѣнялъ такую прочную эмаль, что его произведенія отлично сохранились до нашего времени. Онъ не любилъ употреблять много разныхъ цвѣтовъ эмали и часто ограничивался только двумя: бѣлой для фигуръ и голубой для фоновъ. Его преемники увеличили количество цвѣтовъ эмали и стали свои работы сильно разнообразить различными украшеніями, какъ гирляндами изъ цвѣтовъ, листьевъ, плодовъ и т. под. Прекрасный примѣръ такого произведенія школы Роббіа представляетъ изображеніе Богоматери со Спасителемъ на табл. 60, фиг. 30.

Школа Роббіа, кромѣ изобрѣтенныхъ ею упомянутыхъ медальеновъ, производила обширныя рельефныя облицовки, составляя ихъ изъ особо приготовленныхъ рельефныхъ изразцовыхъ плитъ.

Съ конца XVII столѣтія обычай изразцовой облицовки совершенно оставляется, ея широкое значеніе падаетъ и формы мельчаютъ; удерживаются изразцы только для облицовки печей, весьма любимыхъ во многихъ мѣстахъ Европы. Ихъ декорированіе вначалѣ представляло архитектурную обработку изъ рельефныхъ одноцвѣтныхъ изразцовъ, которые впослѣдствіи стали замѣняться плоскими расписными; примѣненіе послѣднихъ сохранилось и до настоящаго столѣтія.

Фиг. 1, 6, 9, 11, 12, 13, 14 и 15. Облицовочные изразцы на стѣнахъ лѣстницы въ домѣ № 26 на Via Luccoli въ Генуѣ.
» 2, 3, 4, 5, 7, 8 и 10. Таковые же въ домѣ № 10 на Via S. Matteo, тамъ же.
» 16 и 17. Половые изразцы изъ San Petronio въ Болоньѣ.
» 18. Тоже изъ Ораторіи Св. Екатерины въ Сіенѣ.

Взято отъ профессора Боркгардта въ Штутгартѣ.

---

*) Описаніе майолики см. текстъ къ табл. 60.

Таблица 52.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.
ЖИВОПИСЬ НА ФАСАДАХЪ.

Стиль Возрожденія появляется въ Италіи въ началѣ XV столѣтія, и время приблизительно до 1500 г. можно считать временемъ ранняго ренессанса, въ противуположность высокому ренессансу, продолжавшемуся до средины XVI столѣтія.

Этой эпохой выразилось духовное движеніе, въ основѣ котораго лежало стремленіе къ освобожденію личности отъ средне-вѣковыхъ оковъ. Это движеніе, совершаясь само по себѣ и будучи чисто умственнымъ и художественнымъ, тѣмъ сильнѣе вело къ новымъ началамъ. Энергическія проповѣди и живая пылкая критика, изученіе природы и стремленіе къ усвоенію ея точныхъ законовъ, желаніе во всемъ найти новые логическіе пути познаній,—все это разрушаетъ средне-вѣковый авторитетъ и строитъ новый въ возстановленіи классицизма. Искусство и литература являются выразителями этого духовнаго перерожденія, которое въ Италіи совершилось на цѣлое столѣтіе раньше, чѣмъ въ остальной Европѣ. Кромѣ національнаго духа и происхожденія, связывавшихъ Италію съ античнымъ міромъ, вслѣдствіе чего черты средневѣковья не могли такъ сильно врѣзаться въ этой странѣ, въ ней находилось множество памятниковъ и прекрасныхъ остатковъ древности изъ металла и камня, такъ что античныя начала тамъ никогда не забывались. Поэтому и готическій стиль, получившій такое широкое распространеніе на западѣ Европы, никогда не могъ такъ сильно привиться въ Италіи, въ которой даже задолго до эпохи возрожденія иногда пользовались античными остатками для ихъ практическаго примѣненія: масса такихъ прекрасныхъ образцовъ классической старины, которыми была усѣяна вся страна, не могла дать собою пренебрегать и не возбуждать желанія къ подражанію. Еще въ XIII вѣкѣ, когда на сѣверѣ Италіи строились только первыя готическія церкви, многіе художники, между которыми на первомъ планѣ нужно отмѣтить Николо Пизано, уже серьезно стремились къ востановленію древняго искусства и изучали его для пользованія при собственныхъ произведеніяхъ.

Фиг. 12.

Въ XIV вѣкѣ начинается полный переворотъ въ литературѣ, которая съ этого времени стремится къ выработкѣ античнаго идеала. Дѣятельность Петрарки (1307—1378) и его современника и друга Боккачіо († 1375) знаменательна, не столько ихъ поэтическими произведеніями и пѣснопѣніемъ, сколько постоянными трудами надъ возстановленіемъ и распространеніемъ забытыхъ греческихъ и римскихъ авторовъ, и ихъ усилія накладываютъ печать на всю послѣдующую образованность.—Наконецъ, XV вѣкъ, родоначальникъ нашей образованности,— представляетъ уже подготовительный, ранній періодъ возрожденія. Этотъ вѣкъ, особенно счастливый въ соціальномъ и общественномъ благоустройствѣ и плодовитый открытіями и усовершенствованіями въ области разныхъ производствъ — ткацкаго, бумажнаго, металлическаго, машиннаго, стекляннаго и др.,—ознаменовывается началомъ книгопечатанія, гравированія по дереву и мѣди, живописи масляными красками (1450 г.). Художественно-ремесленное производство достигаетъ въ это время небывалой высоты. Стремленіе возстановить классическія познанія находило поддержку и сочувствіе въ высшихъ классахъ, и все, что осталось отъ классической литературы, собиралось въ библіотеки и съ помощью искусства книгопечатанія, которымъ вначалѣ только и пользовались для печатанія древнихъ авторовъ,—получило быстрое распространеніе.

Такимъ образомъ, Италія, становя искусство на почву реализма, изученія природы и возстановленія древности, становится во главѣ его повсемѣстнаго новаго направленія и совершенно видоизмѣняетъ его внѣшность.—Наконецъ, античныя формы и детали ихъ рисунка, которыя столь старательно собирались въ

Италіи,—благодаря сочиненію Витрувія объ архитектурѣ, изданному съ рисунками въ Римѣ и другихъ городахъ Италіи въ концѣ XV столѣтія, и сочиненію Альберти «О строительномъ дѣлѣ», — начали быстро распространяться въ другихъ странахъ Европы, побуждая и тамъ стремленіе къ классицизму. Такимъ образомъ, возрожденіе въ Италіи вполнѣ совершается въ теченіе XV вѣка и въ первой половинѣ XVI вѣка достигаетъ уже своего высшаго разцвѣта.

Итакъ, стиль Возрожденія (Renaissance) есть возвращеніе въ искусствѣ къ античнымъ формамъ и свободная ихъ переработка, но не рабское подражаніе. Это особенно обнаруживается въ орнаментѣ, который въ этомъ стилѣ имѣетъ такое богатое и обширное примѣненіе, какъ ни въ какомъ другомъ. Искусство эпохи возрожденія, основанное на античныхъ идеалахъ, освѣженныхъ жизненностью и разнообразіемъ реальнаго и сознательнаго изученія природы, получило небывалое развитіе въ декоративной области; великіе художники, развившіе свой вкусъ на красивѣйшихъ формахъ, имѣя самое широкое художественное образованіе и блестящее знаніе рисунка, дали новое, болѣе свободное примѣненіе орнаменту, расширивъ его область, обоснованную прежде исключительностью архитектурныхъ традицій и ремеслъ.

Что касается орнаментики, мотивы которой представляются въ изданіи, прежде всего намъ бросается въ глаза растительный орнаментъ, который въ періодъ ранняго ренессанса, большею частью, только умѣренно покрываетъ фонъ. Это почти всегда нѣжные, прелестно раскинутые завитки въ симметрическомъ или, во всякомъ случаѣ, въ правильномъ распредѣленіи. При этомъ, главную роль играетъ античный листъ акантуса, который, конечно, подвергается многочисленному преобразованію. Во множествѣ также примѣняется виноградъ, лавры, плющъ и т. д., частью натурально, частью стилизировано. Но эта листва, со своими вѣтвями и плодами, получаетъ богатое разнообразіе и оживленіе всевозможными животными, фантастическими существами, человѣческими фигурами, а также символическими предметами, оружіемъ, масками, эмблемами, вазами, канделябрами и т. п. Особенно развивается соединеніе человѣческихъ фигуръ и животныхъ съ растительными элементами (фиг. 3, сравни также табл. 50). Примѣненіе къ орнаменту человѣческихъ фигуръ, при прекрасномъ знаніи рисунка и классическихъ пропорцій тѣла, обусловило болѣе строгое отношеніе отдѣльныхъ частей и пропорціональность въ украшеніяхъ. Не маловажною частью украшеній служатъ, наконецъ, гербы и гербовые щиты; послѣдніе въ періодъ ранняго ренессанса называются обыкновенно Rosstirnschilde (фиг. 6 и 9), — вѣроятно, по своей формѣ, напоминающей лошадиный черепъ, — а позднѣе — картушами.

Все, до сихъ поръ сказанное мы находимъ при живописи фасадовъ, т. е. въ изображеніяхъ, которыми, вслѣдствіе недостатка пластическихъ украшеній, были совершенно покрыты нѣкоторые отдѣльные фасады домовъ; въ нихъ фигурировали или орнаменты или историческія изображенія. Краски подобраны жизненно и гармонично; такъ что такая архитектура, часто не только раскрашенная, но и расписанная (разрисованная), достигаетъ чуднаго впечатлѣнія. Въ болѣе позднее время, когда богатыя фигурами историческія изображенія почти совсѣмъ вытѣсняютъ орнаментъ, часто встрѣчаются фасады, разрисованные подъ цвѣтъ бронзы или въ однихъ сѣрыхъ тонахъ.

Фиг. 1—7. Съ фасада одного дома въ Генуѣ. (Via San Matteo № 10).
» 8. Съ фасада двора «Casa Taverna» въ Миланѣ.
» 9—11. Съ фасада двора палаццо Piccolomini въ Піенцѣ.
» 12. Декоративный канделябръ, по рисунку.

Фиг. 9—11. Снято профессоромъ Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
Остальное взято изъ:
Reingard, Palast-Architektur Italiens: Genua.
Gruner, Specimens of ornamental art.

Фиг. 14.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ИНТАРСІАТУРА.

Если въ эпоху возрожденія процвѣтала вообще рѣзьба по дереву, то это въ особенности можно сказать объ одной ея отрасли, а именно объ инкрустированныхъ деревянныхъ работахъ (интарсіяхъ), которыми

Фиг. 15.

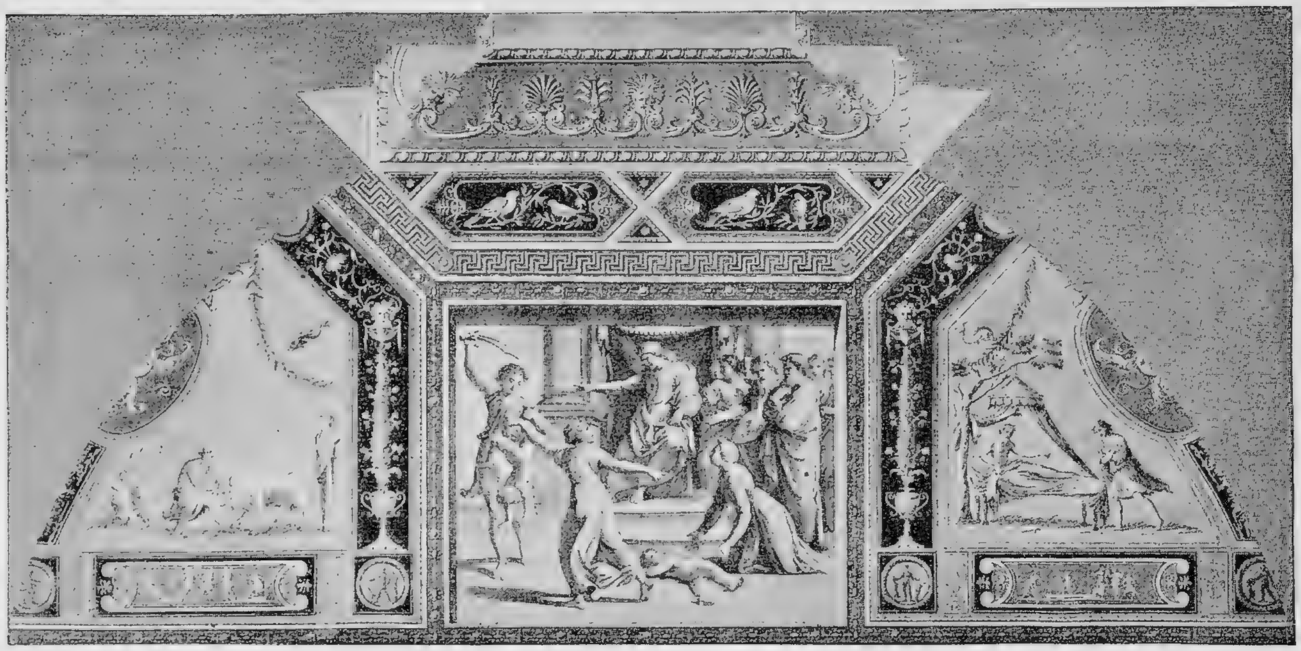
богатѣйшимъ образомъ разукрашивались различные предметы церковной мебели, — какъ хоровыя сѣдалища, шкафы въ ризницахъ и т. д. Въ такихъ инкрустаціяхъ, обыкновенно, въ темное дерево, служившее общимъ

фономъ, вдѣлывались всевозможныя орнаментальныя украшенія изъ свѣтлаго дерева, такъ что все вмѣстѣ представляло одну общую ровную поверхность. — Относительно предметовъ изображеній, въ сущности, не было никакихъ ограниченій, такъ какъ въ интарсіяхъ встрѣчаются цѣлыя картины, перспективные виды и самые разнообразные орнаменты. Послѣдніе, большею частью, свѣтлые на темномъ фонѣ, представляютъ множество роскошныхъ стилизированныхъ растительныхъ мотивовъ, вперемѣшку или въ связи съ различными вазами, сосудами, живыми существами и т. д. Распредѣленіе завитковъ, по крайней мѣрѣ, при правильно обрамленныхъ плоскостяхъ, строго симметричное. Здѣсь также первенствующее мѣсто занимаетъ листъ акантуса; но при этомъ надо замѣтить, что способъ обработки имѣетъ вліяніе на концы листьевъ.

Чтобы достигнуть большей жизненности, рядомъ съ интарсіатурой употреблялся иногда способъ niello, въ которомъ рисунокъ листьевъ, штриховка и т. д. выработываются посредствомъ заполненія темной массой.

Фиг. 1. Съ хоровыхъ сѣдалищъ въ S. Anastasia въ Веронѣ.
» 2. Съ цоколей шкафовъ изъ ризницъ въ S. Maria въ Органо, тамъ же.
» 3—7. Съ хоровыхъ сѣдалищъ, оттуда же.
» 8. » » » въ Monte Oliveto maggiore.
» 9 и 10. » » » въ St. Petronio въ Болоньѣ.
(Поверхность промежуточныхъ фоновъ—черная).
» 11—13. » » » въ Чертозѣ въ Павіи (въ фиг. 12 фонъ черный).
» 14. » » » въ соборѣ въ Генуѣ.
» 15. Деревянная интарсія изъ Cambio въ Перуджіи, работы Антоніо Меркателло (1500 г.).

Фиг. 1—13. Со снимковъ проф. Боркгардта въ Штутгартѣ.
» 14. Заимствована изъ: «Meurer, Italienische Flachornamente».



Фиг. 13.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

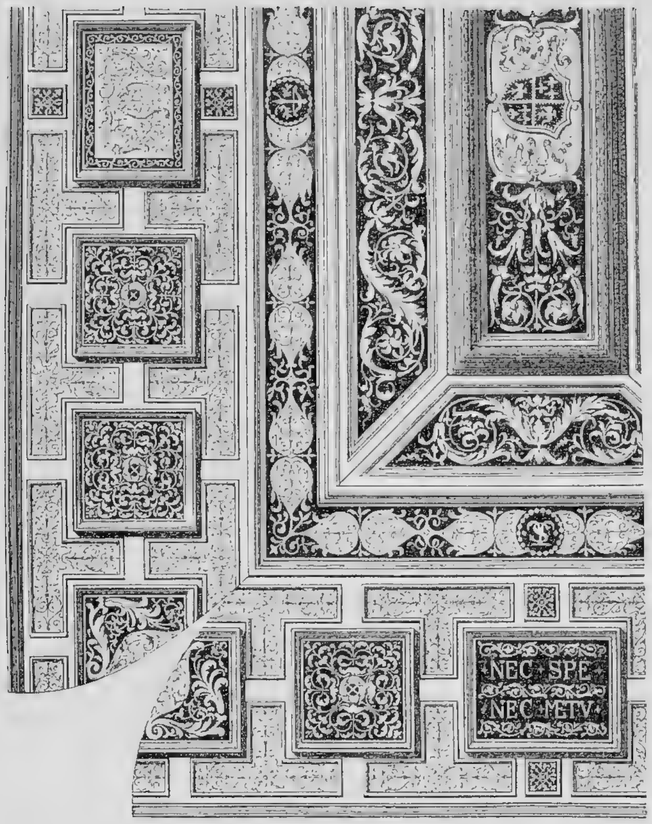
На сводахъ потолковъ, равно какъ и на плоскихъ деревянныхъ потолкахъ, въ церквахъ и дворцахъ художественный духъ ренессанса нашелъ обширное поле для своей дѣятельности.

Еще художники XIV столѣтія, между которыми особенно ярко выступаетъ дѣятельность Джіотто, много потрудились въ разработкѣ этой области декоративнаго искусства, при чемъ наибольшее значеніе придавали уже изученію натуры; а главное ихъ стремленіе со стороны технической было направлено на равномѣрность рисунка и взаимнаго соотношенія красокъ.

Въ XV столѣтіи это искусство было основано, главнымъ образомъ, на изученіи тѣхъ античныхъ остатковъ, которые во множествѣ находились въ различныхъ мѣстностяхъ страны; собирались всевозможныя каменныя, изваянныя часто изъ мрамора, греческой и римской работы украшенія и ихъ обломки; эти остатки внимательно изучали и зарисовывали художники, черпая изъ нихъ матеріалъ для своихъ орнаментальныхъ композицій. Такимъ образомъ, прекрасные по стилю и выполненію, античные алтари, вазы, фризы, пилястры и другіе, богато орнаментированные предметы древняго міра послужили въ эпоху возрожденія школою для декоративной живописи при обработкѣ внутреннихъ стѣнъ и потолковъ.

Этой системы возстановленія античнаго стиля орнаментовъ продолжали придерживаться и артисты XVI столѣтія, но еще съ конца XV столѣтія декоративная живопись начинаетъ принимать то новое направленіе, которое и приводитъ созданія ренессанса къ его высшему проявленію. Андреа Мантенья былъ первымъ артистомъ, давшимъ главный и сильный толчекъ развитію искусства на этомъ новомъ пути. Чутко понимая красоту декоративнаго искусства, какъ онъ, такъ и послѣдующіе артисты этой эпохи внесли въ ея область новые элементы детальнаго разнообразія и широты общихъ эффектовъ.

Итакъ, величайшіе художники принимали участіе въ усовершенствованіи орнамента. Они сами обрамляли свои фрески орнаментальными украшеніями. Фиг. 1 и 2 представляютъ украшенія хоровыхъ плафоновъ церкви Санта Марія дель-Пополо въ Римѣ, исполненные Пинтурриккіо. Имъ же расписаны, такъ называемые, аппартаменты Борджіа въ Ватиканѣ (фиг. 5 представляетъ мотивъ, взятаго оттуда линейнаго орнамента). — Пинтурриккіо былъ ученикъ Пьетро Перуджино, который, получивъ заказъ въ 1500 году разу-



Фиг. 14.

красить фресками зданіе биржи — «Зала ди-Камбіо» въ Перуджіи, далъ этимъ случай прекрасной практики, какъ Пинтуриккіо, такъ и другимъ двоимъ своимъ ученикамъ — Рафаэлю (которому тогда было всего 17 лѣтъ) и Убертини. Такая практика была тѣмъ болѣе полезна для этихъ художниковъ, что названныя фрески, представляя античные сюжеты, были исполнены въ строго античномъ стилѣ и разукрашены самымъ удачнымъ и вѣрнымъ подражаніемъ древнихъ гротесковъ, что составило, до нѣкоторой степени, школу для послѣдующихъ художниковъ. Дѣйствительно, это произведеніе, по красотѣ рисунка, живописи и отдѣлки, принадлежитъ къ одному изъ лучшихъ во всей эпохѣ. Послѣ этого, Пинтуриккіо вмѣстѣ съ Рафаэлемъ расписывали еще Сіенскую библіотеку.

Фонъ орнаментовъ, служащихъ украшеніемъ такихъ декорацій, какъ показываетъ прилагаемая таблица, большею частью — легкій, краски — веселыя и живыя. Мотивы самыхъ орнаментовъ состоятъ изъ перемѣшенныхъ растительныхъ и животныхъ элементовъ.

Рядомъ съ ними, однако, встрѣчаются и болѣе простые рисунки. Гдѣ нѣтъ никакихъ библейскихъ изображеній, тамъ ихъ мѣсто занимаютъ написанные кессоны и розетки. Очень интересно также соединеніе такихъ цвѣтныхъ орнаментовъ съ болѣе или менѣе простой штукатурной декораціей, которая, однако, часто (какъ показываетъ фреска Пинтуриккіо, изображенная на фиг. 1), искусно поддѣлана кистью.

Обѣ розетки, представленныя на фиг. 11 и 12, хотя и относятся, по своему времени, къ ренессансу подготовительнаго періода, — въ своемъ цѣломъ представляютъ, однако, уже вылитое сродство съ настоящимъ ренессансомъ.

Фиг. 1—4. Съ хоровыхъ сводовъ въ S. Maria del Popolo въ Римѣ (работа Пинтуриккіо).
» 5. Изъ одного аппартамента Борджіа въ Ватиканѣ въ Римѣ (его же работы).
» 6, 8 и 9. Образцы орнаментовъ со сводовъ въ Чертозѣ въ Павіи (работа Бамбайя и его ученика Бамбилла).
» 7 и 10. Бордюры, окружающіе эти сводовыя поверхности.
» 11 и 12. Медальоны со сводовъ въ S. Francesco въ Лоди.
» 13. Плафонъ съ Рафаэлевскихъ ложъ въ Ватиканѣ въ Римѣ.
» 14. Плафонъ въ палаццо Ducale въ Мантуѣ. (Первой половины XVI столѣтія).

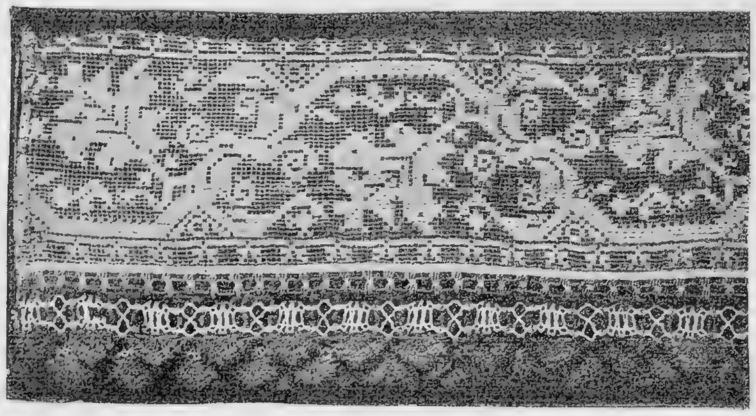
Фиг. 1—4. Снято Г. Дольмечемъ, архитекторомъ въ Штутгартѣ, и Г. Вейнгольдтомъ, скульпторомъ въ Дрезденѣ.
» 5—10. Снято профессоромъ Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
» 11 и 12. Взято изъ «Gruner, specimens of ornamental art».
» 13. Съ большихъ гравюръ на мѣди, снятыхъ съ Рафаэлевскихъ ложъ.

Таблица 55.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ТЕХНИКА КРУЖЕВЪ.

Неизвѣстная въ древности и, во всякомъ случаѣ, только въ концѣ XV столѣтія достигшая художественнаго совершенства, кружевная техника можетъ быть справедливо названа созданіемъ ренессанса. И именно Италіи, съ двумя городами — Венеціей и Генуей, мы обязаны, какъ родинѣ кружевъ, шитыхъ иглой, также какъ и тончайшаго сорта работъ, плетеныхъ на коклюшкахъ (Klöppelkissen). На первыя, такъ называемыя «points», надо смотрѣть, какъ на болѣе цѣнные сорта. Ихъ техника, въ которой фонъ и орнаменты состоятъ только изъ ажурно сработанныхъ отдѣльныхъ штиховъ, допускаетъ производство въ высшей степени нѣжныхъ и граціозныхъ формъ. Производство-же ихъ основывается на очень тщательномъ и трудномъ исполненіи, при чемъ сдѣланы могутъ быть только маленькіе кусочки, приблизительно въ 10 сантим. величиною, которые потомъ, послѣ ихъ полнаго окончанія, соединяются между собою въ одно связное цѣлое, вслѣдствіе чего, при композиціи кружевного узора, необходимо имѣть ввиду возможность незамѣтнаго соединенія отдѣльныхъ частей. Самыя цѣнныя изъ шитыхъ кружевъ это венеціанскія рельефныя кружева, у которыхъ всѣ листья, цвѣты и т. д. имѣютъ выпуклые края. Еще болѣе высокая степень этого сорта кружевъ достигается въ работахъ, въ которыхъ отдѣльные листья, прикрѣпляясь съ одной стороны, отдѣляются и высоко оттопыриваются отъ фона (фиг. 7 и 8). Техника кружевъ «на коклюшкахъ», т. е. плетеныхъ на подушкахъ (dentelles), состоитъ въ искусной перевязкѣ и переплетеніи нитокъ по заранѣе обдуманному узору. Что касается тонкости этихъ кружевъ «на коклюшкахъ», то они достигаютъ значительной степени разнообразія, которая имѣетъ большое вліяніе на трудность исполненія, а также и на ихъ цѣнность.



Фиг. 14.

Кружевные орнаменты вполнѣ схожи съ остальными орнаментами ренессанса, съ тою разницею, что здѣсь, понятно, преимущественно преобладаютъ мотивы растительные, хотя и различныя иныя изображенія, птицы и т. п., — вовсе не отсутствуютъ.

Фиг. 1, 2 и 3.	Венеціанскія кружева.	Шитыя работы.
» 4, 5 и 6.	Венеціанскія рельефныя кружева.	
» 7 и 8.	То же самое, съ отдѣльно выступающими листьями.	
» 9.	Кружево Roselina.	
» 10.	Кружево Reticella.	
» 11.	Итальянскій гипюръ.	Работы, плетеныя на коклюшкахъ.
» 12.	Генуэзское церковное кружево.	
» 13.	Воротникъ, венеціанскій гипюръ.	
» 14.	Шитое кружево XV столѣтія, изъ Художественно-промышленнаго музея въ Лейпцигѣ.	

Эти кружевные узоры, фиг. 1—13, представляютъ произведенія XVI и XVII стол.; они перепроизведены по копіямъ, которыя мастерски изготовляются въ Центральной школѣ кружевъ въ Вѣнѣ, основанной австрійскимъ правительствомъ для обученія учительницъ кружевного искусства, и которыя предоставлены для изданія «Der Ornamentenschatz» чрезъ посредство, происходящей изъ Эрцгебирге, извѣстной фирмы кружевъ «A. Kliegl et Sohn, королевскаго поставщика въ Штутгартѣ».

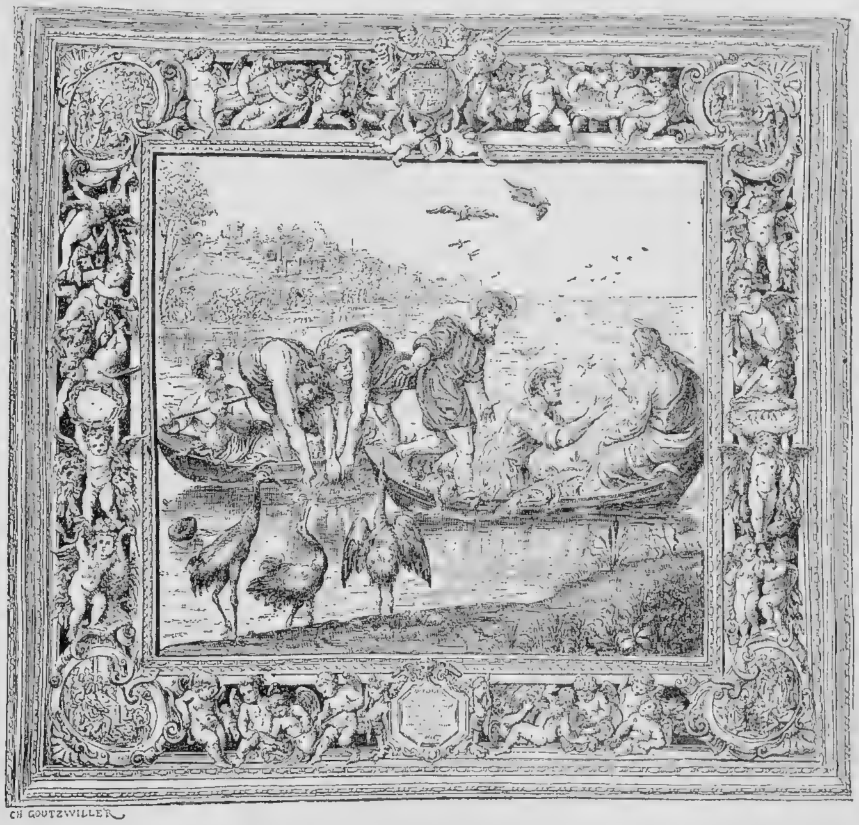
Фиг. 14. Изъ коллекціи орнаментальныхъ и художественно-ремесленныхъ рисунковъ Гирземана въ Лейпцигѣ.

Таблица 56.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ВЫШИВАНІЕ и ТКАНЬЕ КОВРОВЪ.

Та любовь къ роскоши, которая развилась въ эпоху возрожденія, не замедлила проявиться въ производствѣ художественно вышитыхъ одеждъ, ковровъ и т. д. Особенно обильно снабжались ими церкви. Вышиваніе, аппликатурное или гладью, послѣднее—часто выпуклое, рельефное,—брало свои мотивы изъ тѣхъ-же источниковъ, какъ и тѣ художественныя отрасли, о которыхъ уже было сказано, и соединяло съ обыкновеннымъ орнаментомъ также и настоящія картины, именно, въ формѣ медальоновъ.



Фиг. 11.

Тканье ковровъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда оно не изображаетъ картины (фиг. 11), а рисунки геометрическихъ или растительныхъ формъ, приближается къ византійскимъ или восточнымъ типамъ (фиг. 8—10).

Соотвѣтствуя развившейся въ ту эпоху наклонности къ роскоши, здѣсь обнаруживается также любовь къ яркимъ цвѣтамъ, а въ особенности, повсюду въ вышиваніи употребленіе золота.

Фиг. 1. Вышиваніе на церковной одеждѣ въ St. Croce во Флоренціи (когда-то принадлежавшей архіепископу въ Пизѣ † 1582).
» 2. Вышитое бархатное покрывальце, въ музеѣ отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 3. Вышитая бархатная кайма съ церковной одежды, тамъ-же.
» 4. Шелковая аппликатурная вышивка съ церковной одежды, тамъ-же.
» 5. Рельефная вышивка золотомъ на шелку съ церковной одежды, тамъ-же.
» 6 и 7. Шелковыя аппликатурныя вышивки на шелковой парчѣ.
» 8. Кайма ковра съ венеціанской картины, находящейся въ Веронѣ.
» 9. То-же, съ картины Паоло Жіольфино, въ музеѣ тамъ-же.
» 10. То-же, съ картины Moroni въ Мюнхенской пинакотекѣ.
» 11. Гобелиновый коверъ по одному изъ Рафаэлевскихъ набросковъ, въ Ватиканѣ, въ Римѣ.

Фиг. 1. По снимку преподавателя реальнаго училища Фд. Боша въ Равенсбургѣ, нарисовано тамъ-же С. Вернеромъ.
» 2—5. Снято художникомъ Гаага въ Штутгартѣ.
» 6 и 7. Изъ «Dupont-Auberville, l'ornement des tissus».
» 8—10. Изъ «Jul. Lessing, Altorientalische Teppiche».
» 11. Изъ «Rouam, L'art du Tissu».

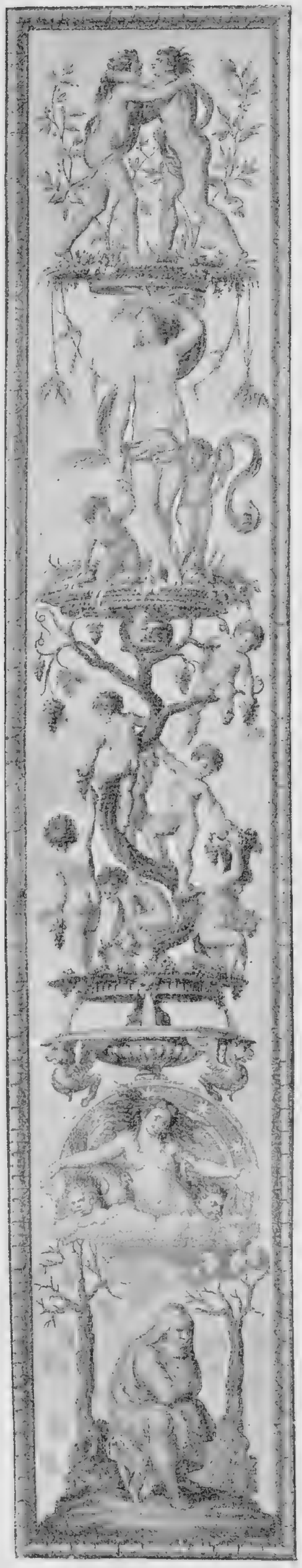

Фиг. 16.

Таблица 57.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СГРАФФИТО, МРАМОРНЫЯ ВСТАВКИ И ПЛОСКІЕ РЕЛЬЕФЫ.

На орнаментъ сграффито нельзя смотрѣть, какъ на исключительно плоскій орнаментъ, такъ какъ въ большинствѣ случаевъ въ немъ лежитъ стремленіе къ подражанію пластическихъ украшеній, посредствомъ рисунка, при чемъ въ распоряженіи этого способа имѣются только 2 тона— черный и бѣлый, и еще сѣрый тонъ, достигаемый путемъ штриховки.

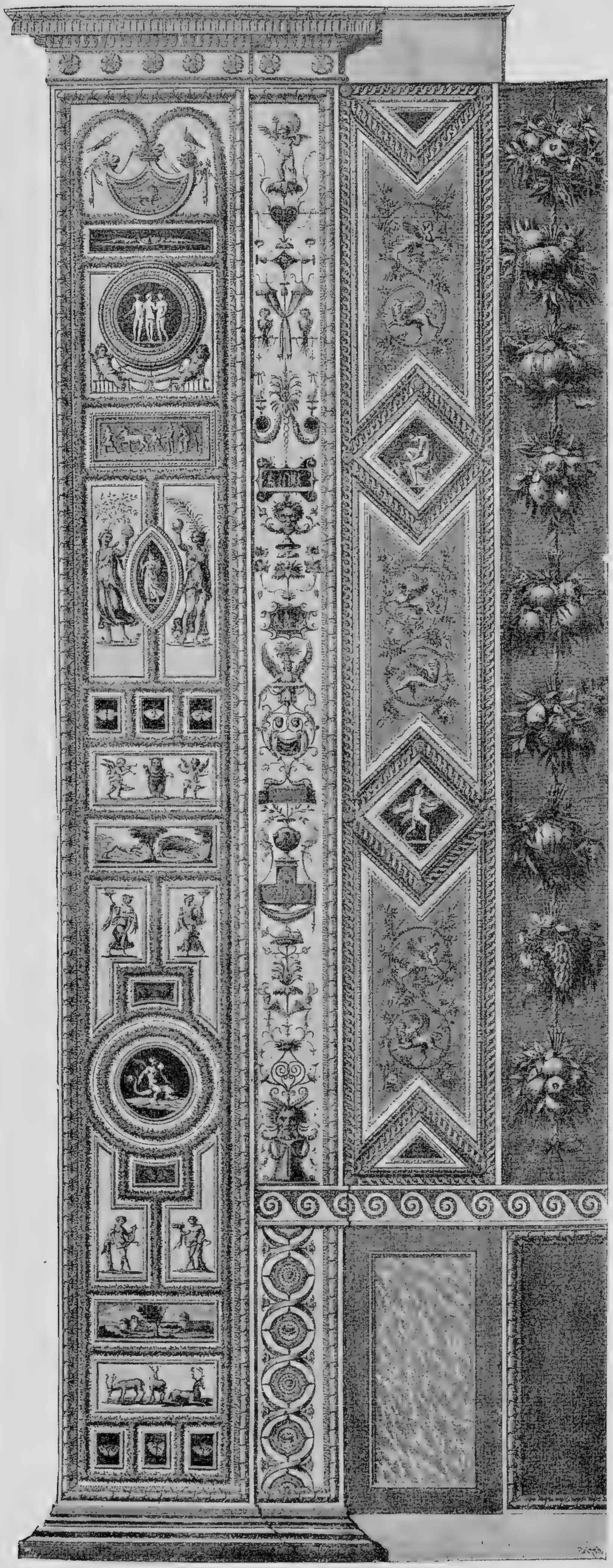
Техника сграффито основана на томъ, что предназначенная для украшенія плоскость покрывается темно-окрашенною известью, а сверху опять проходится известковымъ молокомъ. Послѣ этого, желаемые рисунки получаются посредствомъ того, что верхній бѣлый слой, насколько требуетъ форма этихъ рисунковъ, устраняется желѣзнымъ грифелемъ, такъ что проявляется темный фонъ. Чрезъ этотъ простой способъ изображенія, сграффито, въ противуположность живописному и вложенному (инкрустированному) орнаменту, сохраняетъ болѣе характера рисовки; однако, не смотря на это, путемъ правильнаго распредѣленія свѣта и тѣни, такія композиціи часто достигали величественнаго и богатаго впечатлѣнія. На фасадахъ, отдѣланныхъ этимъ способомъ, вообще рѣдко выступаютъ пластическія расчлененія, такъ какъ даже главный остовъ зданія, вся его архитектура, часто выражается посредствомъ сграффито.

На полахъ, въ эпоху ренессанса, рядомъ съ линейными мозаичными украшеніями, совершенно похожими на таковыя, встрѣчающіяся въ древне-христіанскую и средне-вѣковую эпоху, появляются мраморныя интарсіи и мраморныя ніелло (niello). Въ первомъ случаѣ, въ предназначенныя для интарсіатуры углубленія, сдѣланныя въ общемъ фонѣ, вдѣлываются вырѣзанныя по нимъ мраморныя части, а во второмъ—углубленныя мѣста заполняются черной и красной массой стукка, или также и металломъ. Что касается красокъ, то эти декораціи половъ всегда выдержаны просто, тогда какъ ихъ рисунокъ часто переступаетъ границы здраваго смысла; такъ напримѣръ, знаменитый полъ Сіенскаго собора покрытъ фигурными историческими изображеніями съ перспективной архитектурой.

Плоскіе рельефы дѣлались, по большей части, безъ помощи цвѣтныхъ контрастовъ, а только посредствомъ шероховатаго фона, надъ которымъ гладко отдѣланный орнаментъ только немного возвышается.

Фиг. 1. Сграффито на одномъ домѣ въ Римѣ, Via Giulia № 82.
» 2. » » » » » » Via dei Coronari № 148.
» 3. » » » » » » Vicolo Calabraga № 31 и 32.
» 4. » » » » » » Vigna alla via Porto S. Sebastiano № 27.
Фиг. 5 и 6. Сграффито на одномъ домѣ въ Римѣ, Borgo al vicolo del Campanile № 4.
Фиг. 7. Мраморная интарсія на полу Сіенскаго собора.
» 8 и 9. » » съ надгробной плиты въ San Giovanni e Paolo въ Венеціи.
Фиг. 10. Мраморная интарсія съ надгробной плиты въ Sta. Croce во Флоренціи.
» 11. » » » » » » церкви Frari въ Венеціи.
» 12 и 13. Плоскіе рельефы съ надгробныхъ плитъ въ Sta. Maria del Popolo въ Римѣ.
Фиг. 14 и 15. Плоскіе рельефы съ надгробныхъ памятниковъ Вендрамини въ San Giovanni e Paolo въ Венеціи.
» 16. Расписанный пиластръ изъ Рафаэлевскихъ ложъ въ Ватиканѣ (относится къ табл. 58).

Фиг. 10—13. Взято отъ Г. Дольмеча.
» 16. Съ большой гравюры на мѣди, снятой съ Рафаэлевскихъ ложъ.
Остальное взято изъ:
«Jannoni & Maccari, Saggi di architettura e decorazione italiana, Graffiti e chiaroscuri».
«Meurer, italienische Flachornamente».



Фиг. 5.

Таблица 58.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Прекраснѣе и благороднѣе всего декоративная стѣнная и плафонная живопись высшаго ренессанса выражается въ произведеніяхъ Рафаэля и его школы и показываетъ, какой высокой ступени можетъ достигнуть орнаментація. Особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи ложи Ватикана. (См. табл. 54 фиг. 13, табл. 57 фиг. 16, табл. 58 фиг. 5, 6 и 7, и табл. 62 фиг. 2—5 и 12). Если большая часть этой живописи, собственно, и не принадлежитъ кисти самого Рафаэля, то все-таки она исполнена его учениками, по его композиціямъ и въ его вкусѣ.

Въ замѣчательныхъ декоративныхъ произведеніяхъ, украшающихъ Ватиканскія стѣны, Рафаэлю помогали его ученики Полидоръ Караважскій и Джіованни да-Удине; оба эти художника славились умѣньемъ рисовать животныхъ, цвѣты и плоды.

Особеннымъ изяществомъ композиціи и рисунка отличается въ Ватиканѣ пилястръ, расписанный Рафаэлемъ, въ видѣ панно, изображающее 4 времени года (см. табл. 57 фиг. 16).

Большое вліяніе на развитіе въ Рафаэлѣ вкуса въ декоративной живописи имѣли открытыя тогда въ Римѣ термы Тита, особенно, на работы, въ которыхъ стуккъ (штукатурныя украшенія) соединяется съ живописью; они же возбуждали Рафаэля не только къ одному подражанію, но вызывали въ немъ, главнымъ образомъ, вдохновеніе къ постоянному созданію все новыхъ и разнообразныхъ мотивовъ для фигуръ, гирляндъ и т. д.

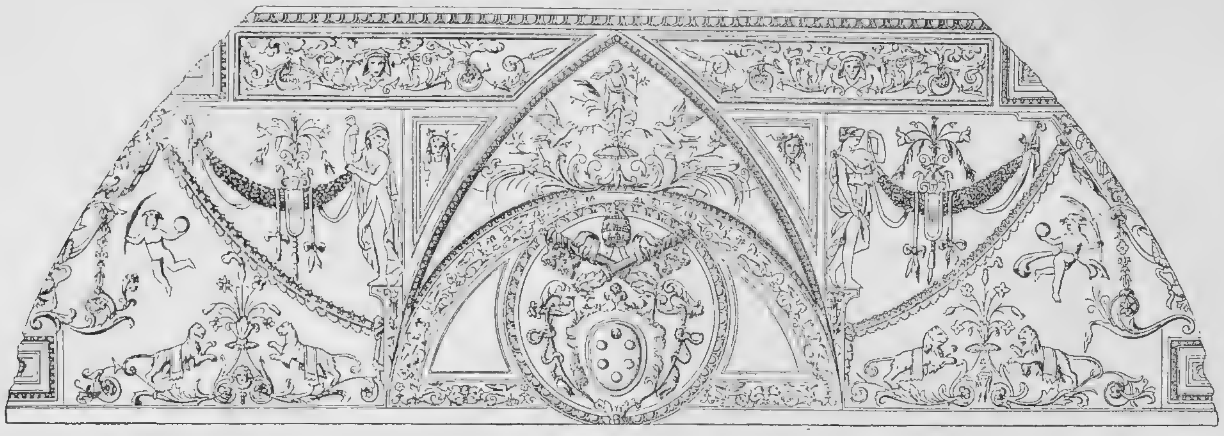
Итакъ, посѣтителю въ Ватиканѣ представляется въ величественной полнотѣ живопись, въ которой тончайшимъ образомъ проявляются отношенія фигуръ и орнамента, декорированія и архитектуры и, особенно, взаимное отношеніе красокъ. Фиг. 2, изображающая часть пилястра Ватиканскихъ ложъ, представляетъ примѣръ замѣчательнаго преимущества второстепенныхъ, не яркихъ красокъ.

Плафоны виллы «Мадама», расписанные сюжетами изъ языческой миѳологіи, подъ руководствомъ Рафаэля его знаменитыми учениками Джіуліо Романо и Джіованни да-Удине, представляли еще большее совершенство по отношенію полноты общаго впечатлѣнія и симметріи. При этомъ, всѣ фоны этихъ плафоновъ цвѣтные, а не бѣлые, какъ въ Ватиканѣ.

Вообще, ученики и многочисленные подражатели Рафаэля расписали такое множество дворцовъ и домовъ въ Римѣ, что часто трудно бываетъ установить въ нихъ имена авторовъ. Достигнувъ замѣ-

чательнаго совершенства и стиля въ арабесковой живописи, они распространили ее по всей странѣ; но, удаляясь отъ Рима, гдѣ была колыбель классической школы, этотъ стиль уже многое сталъ утрачивать, особенно въ смыслѣ самаго классицизма.

Тому же ученику Рафаэля, Джiуліо Романо принадлежитъ живопись въ палаццо Доріа въ Генуѣ. Если она и не стоитъ на такой же высокой ступени, какъ произведенія Рафаэля, то, все-таки, въ отдѣльныхъ частяхъ она, несомнѣнно, прекрасна и указываетъ на въ высшей степени счастливое умѣнье соста-



Фиг. 6.

Фиг. 7.

вленія красокъ. Но, работая впослѣдствіи въ Мантуѣ, этотъ великій артистъ уже не удерживаетъ въ своихъ произведеніяхъ чистоты прежней античной манеры; мѣстное направленіе въ искусствѣ, въ основаніи котораго лежало натуралистическое или условное воспроизведеніе природы, оказало и на него свое вліяніе.

(Замѣтки къ табл. 50 могутъ служить также указаніемъ тѣхъ мотивовъ, которые примѣнялись въ декоративной живописи стѣнъ и плафоновъ).

Фиг. 1. Живопись на плафонѣ въ палаццо Доріа въ Генуѣ.
» 2. Украшеніе пилястра изъ ложъ Ватикана въ Римѣ.
» 3 и 4. Живопись въ оконныхъ углубленіяхъ въ Ватиканскомъ музеѣ.
» 5. Живопись изъ Рафаэлевскихъ ложъ.
» 6 и 7. Орнаменты изъ Рафаэлевскихъ ложъ въ Ватиканѣ.

Фиг. 1. Съ оригинальнаго снимка профессора Боркгардта въ Штутгартѣ.
Остальное взято изъ:
«Letarouilly, Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome».
«Kupferstichwerk über die Rafael'schen Loggien».

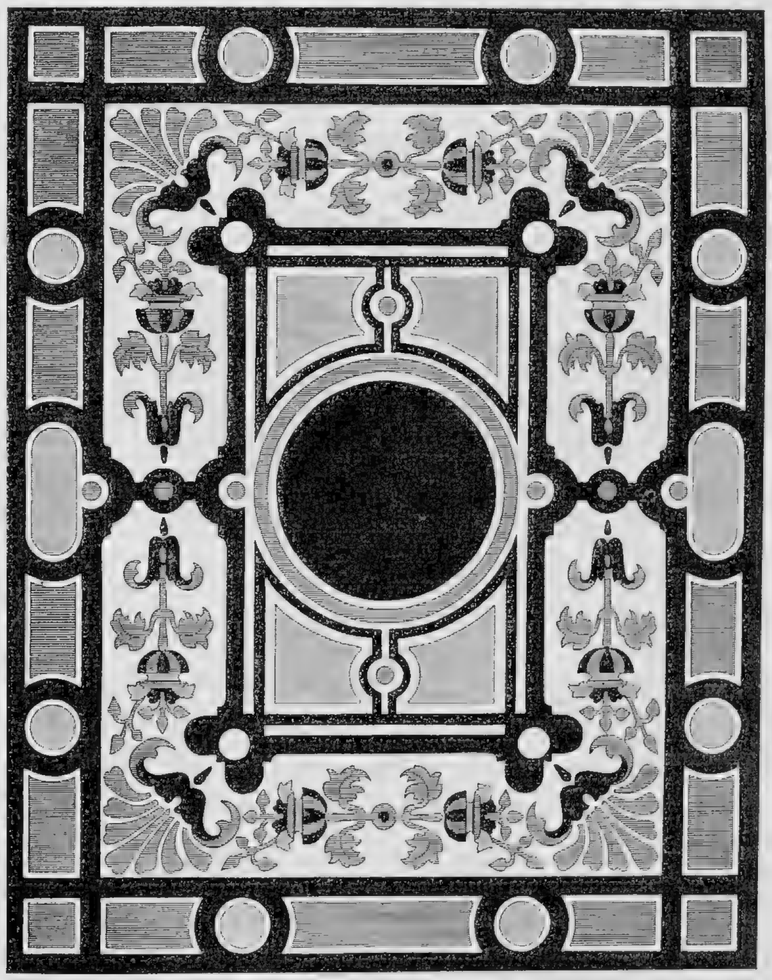
Таблица 59

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ, ТКАНЬЕ и МРАМОРНАЯ МОЗАИКА.

Изобрѣтеніе искусства книгопечатанія оказало пагубное вліяніе на живопись въ манускриптахъ; такъ какъ, когда воспроизведеніе литературныхъ сочиненій стало легче и проще, а, съ тѣмъ вмѣстѣ, значительно уменьшилась и ихъ внѣшняя цѣнность, то и на художественное ихъ разукрашиваніе, посредствомъ живописи, стали употреблять гораздо менѣе труда, тѣмъ болѣе, что вновь открытое искусство дало, въ то-же время, и средства для изготовленія прекрасныхъ иниціаловъ и заглавныхъ листовъ. Но все-же, мы находимъ даже и въ то время лицъ, дѣятельно занимавшихся живописью въ манускриптахъ (Джироламо Кремонскій, Герардъ и Аттаванте во Флоренціи и многіе другіе), потому что, во-первыхъ,

Фиг. 10.

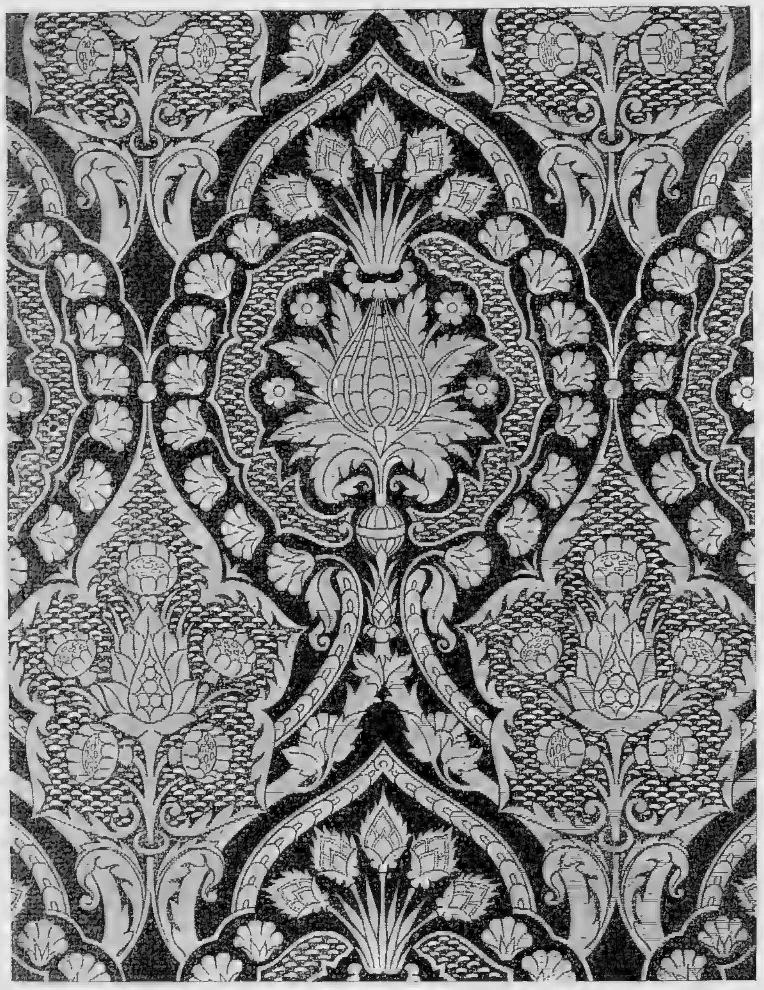


Фиг. 11.

въ эпоху ренессанса книгопечатаніе еще не простиралось такъ всецѣло на всѣ отрасли литературы, а кромѣ того, все-таки и въ печатныхъ произведеніяхъ любили, чтобы заглавный листъ былъ ручной работы или, чтобы начальныя буквы были какъ нибудь особенно разукрашены, а главное — цвѣтными красками. По этой причинѣ, то время даетъ намъ еще многіе примѣры прекрасной живописи въ манускриптахъ, которые часто представляютъ пеструю смѣсь античныхъ, миѳологическихъ и христіанскихъ мотивовъ. Въ XV вѣкѣ замѣтно переходное, подготовительное состояніе, отличающее это время въ искусствѣ Италіи; но изученіе античныхъ скульптурныхъ формъ уже оказываетъ свое дѣйствіе на рисунокъ и окраску, такъ что вскорѣ орнаментація манускриптовъ выработываетъ изящный и мягкій стиль. Связь граціозно изгибающихся вѣтвей съ разнообразнымъ примѣненіемъ аканта соединяются съ фигурами дѣтей, птицъ, съ растеніями и различными

предметами доспѣховъ, масокъ и т. под. Въ растительныхъ арабескахъ, какъ въ листьяхъ и цвѣтахъ иниціаловъ, менѣе встрѣчаются натуралистическія, чѣмъ условно стилизированныя формы.

Напротивъ того, въ полномъ смыслѣ натуралистически выдержаны онѣ во многихъ, съ величайшею тщательностью и безконечнымъ прилежаніемъ исполненныхъ мозаичныхъ работахъ, которыя составлены изъ небольшихъ, различной величины и формы, шлифованныхъ мраморныхъ кусочковъ самыхъ разнообразныхъ цвѣтовъ. Впрочемъ, при этомъ часто употреблялись также и другія породы камней, которые во множествѣ добывались въ Тосканѣ. Такія мозаики, развившіяся во Флоренціи въ XVI столѣтіи, а потому носящія названіе «Флорентійскихъ», и служившія часто инкрустаціями для отдѣлки досокъ столовъ, шкафовъ и другой мебели, въ XVII и XVIII столѣтіи получили повсемѣстное распространеніе, представляя всевозможныя украшенія ремесленнаго производства: во время Людовика XIV, при мануфактурѣ королевской мебели было устроено особое отдѣленіе, исполнявшее мозаичныя инкрустаціи.— Во Флоренціи еще и въ наше время съ успѣхомъ практикуется это производство.



Фиг. 12.

Что касается монументальной стѣнной и декоративной мозаики, то, получивъ въ Италіи пышный разцвѣтъ въ XIII и XIV стол., когда ею работали лучшіе живописцы того времени, какъ Чимабуйе, Джіотто, Гирляндайо и др., — въ XV столѣтіи она начинаетъ утрачивать свое значеніе: съ развитіемъ техники масляной живописи, лучшіе живописцы перестаютъ заниматься мозаикой сами, а только руководятъ производствомъ мозаичныхъ работъ, которыя примѣняются исключительно съ цѣлями религіозными. А послѣ фрески окончательно замѣняютъ мозаичную технику.

Роскошная обработка мраморной мозаикой половъ, процвѣтавшая въ Италіи въ средніе вѣка, которою занимались, преимущественно, греки, вслѣдствіе чего половыя мозаики и носили чисто византійскій характеръ, -- въ періодъ ренессанса также оставляется; да и съ упадкомъ Византіи не доставало для этого дѣла мастеровъ.

Тканье болѣе всего сохранило родственнаго съ оставшимся изъ прежняго времени; хотя оно и не уклонилось отъ вліянія новизны, но все же преимущественно тяготѣло къ восточнымъ мотивамъ.

Фиг. 1—6. Образцы живописи изъ различныхъ манускриптовъ.
» 7. Бархатная матерія, въ музеѣ отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 8. Кайма съ шелковой ткани.
» 9. Мраморная мозаика со стола, находящагося въ Мюнхенскомъ Національномъ музеѣ.
» 10. Каймовое украшеніе изъ одного стариннаго итальянскаго манускрипта.
» 11. Мозаичная облицовка хорового цоколя въ Чертозѣ въ Павіи.
» 12. Образецъ штофной ткани съ алтарнаго покрова въ церкви S. Spirito во Флоренціи.

Фиг. 4. Снято профессоромъ Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
» 7 и 9. Снято художникомъ П. Гаага, тамъ-же.
» 10. Съ фотографіи.

Остальное взято изъ:
«Humphreys u. Owen Jones, the illuminated Books».
«Wyatt, the art of illuminating as practised in Europe from the earliest times».
«Dupont-Auberville, L'ornement des tissus».

Таблица 60.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ-МАЙОЛИКА.

Въ высшей степени вѣроятно, что названіе майолика произошло отъ острова Маерка (одного изъ Балеарскихъ), гдѣ именно у мавровъ практиковалось въ большомъ объёмѣ производство изъ глины и откуда потомъ искусство перенеслось въ Италію (смотри текстъ къ табл. 51). Въ Италіи, во многихъ большихъ и малыхъ городахъ, эта техника получила широкое распространеніе и, начиная со второй половины XV столѣтія, процвѣтала около 3 вѣковъ. Первымъ городомъ, въ которомъ она начала пріобрѣтать извѣстность, былъ Пезаро. — Сначала выдѣлывались тяжелыя, толстыя тарелки, темно-сѣраго цвѣта, которыя только съ наружной стороны покрывались темно-желтою глазурью; эти издѣлія носили названіе полумайолики, и только съ XVI столѣтія майоликовыя издѣлія начинаютъ развиваться въ тонкую майолику. — Въ настоящее время подъ названіемъ майолики подразумѣваются всѣ фаянсовыя издѣлія, болѣе тонкія и выработанныя съ большею тщательностью, чѣмъ обыкновенные глиняные предметы, т. е. такіе, которые, въ сущности, выдѣланы изъ простой глины и покрыты непроницаемою глазурью и красками. — Техническій пріемъ былъ двоякій: или глиняный сосудъ (terra-cotta), получивъ свою предназначенную форму, обжигался, послѣ чего окунался въ жидкую, непрозрачную оловянную глазурь и сейчасъ-же послѣ этого раскрашивался и заканчивался вторичнымъ обжигомъ; — или же, по причинѣ того, что указанный пріемъ долгое время былъ секретомъ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ мастеровъ, — пользовались слѣдующимъ способомъ: необработанный глиняный предметъ покрывали тонкимъ слоемъ бѣлой пѣнковой глины и послѣ того только онъ получалъ оловянную (прозрачную) глазурь. Изобрѣтателемъ оловянной глазури считается Лукка делла-Роббіа, который къ концу XV столѣтія произвелъ этимъ полный переворотъ въ фаянсовой техникѣ. Объ этомъ артистѣ и объ его изобрѣтеніи рельефныхъ глазированныхъ медальоновъ было уже говорено при табл. 51. Свою глазурь онъ составлялъ изъ смѣси олова съ антимоніемъ и другими веществами и этимъ составомъ, сохраняя его въ секретѣ, онъ и его потомство около $1^1/_2$ вѣковъ пользовались для глазировки собственныхъ фаянсовыхъ издѣлій. Послѣ смерти послѣдняго представителя фамиліи делла-Роббіа въ 1550 г., во Флоренціи долго старались возстановить ихъ секретъ, но безуспѣшно. Зная такой прекрасный и прочный способъ глазировки и соединенія ея съ красками и обладая умѣньемъ превосходнаго составленія и обжиганія глины, фабрикація различныхъ фаянсовыхъ издѣлій делла-Роббіа — тарелокъ, медальоновъ, статуэтокъ, барельефовъ и др., — получила громадную извѣстность. Особенной славы достигли многочисленные, происшедшіе изъ этой семьи художниковъ, роскошные рельефы (фиг. 30).

Фиг. 30.

Изъ всѣхъ городовъ, занимавшихся фаянсовымъ производствомъ, какъ уже было говорено, первымъ, въ которомъ оно начало получать извѣстность, былъ Пезаро; въ этомъ городѣ майолика, кромѣ того, пріобрѣла наибольшее и блестящее развитіе. Правители взяли въ немъ фаянсовое производство подъ свое покровительство и наблюденіе, предпринимая мѣры къ его охраненію, предоставляя льготы лучшимъ артистамъ и даже запрещая ввозъ чужихъ гончарныхъ произведеній. Во второй половинѣ XVI стол., поддерживаемый такими благопріятными условіями, мастеръ Джіакомо Ланфранко производилъ прекрасныя большія вазы античныхъ формъ и украшенныя золотомъ. — Изъ другихъ городовъ, занимавшихся съ успѣхомъ гончарнымъ дѣломъ, на первомъ планѣ слѣдуетъ отмѣтить Губбіо, фаянсы котораго отличались чисто бѣлою, прозрачною, блестящею глазурью, — Фаэнца (отъ котораго, собственно, и произошло слово фаянсъ), много образцовъ изъ котораго представляетъ прилагаемая таблица, — Урбино, Флоренція, Равенна, Римини и многіе другіе.

Итальянскія майоликовыя работы эпохи ренессанса еще и теперь вызываютъ наше справедливое удивленіе, не только своими благородными формами, присущими многимъ сосудамъ, но, главнымъ образомъ,

покрывающей ихъ живописью. Эти преобразователи и живописцы глинянаго производства, дѣйствительно, были мастера въ своемъ дѣлѣ, и, если даже нѣкоторые изъ нихъ, вслѣдствіе большого спроса подобныхъ произведеній, и склонялись къ болѣе ремесленной ихъ фабрикаціи, то все-же, во всѣхъ этихъ предметахъ говоритъ тонкое чутье къ художественнымъ формамъ и благородной красотѣ.

Въ краскахъ, какъ уже раньше было замѣчено, господствуютъ цвѣта голубой, зеленый, желтый, оранжевый и фіолетовый.

Какъ примѣты, указывающія на извѣстнаго мастера или на извѣстную фирму, нѣкоторые сосуды представляютъ богатыя бусообразныя украшенія, на иныхъ предметахъ попадается, обыкновенно рѣдко встрѣчающійся, красный цвѣтъ и т. д. Иногда встрѣчаются марки, составленныя изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ буквъ; но, вообще, такія надписи и помѣтки очень рѣдки.

На фаянсовыхъ издѣліяхъ, — пластинкахъ, тарелкахъ и т. д., изображались не только орнаменты, завитки, отдѣльныя фигуры и т. под., но даже копіи или свободныя переработки цѣлыхъ картинъ значительныхъ мастеровъ. Обыкновенно же любимыми сюжетами для изображеній были, какъ и у Лукка делла-Роббіа, эпизоды изъ Священнаго Писанія, особенно фигуры святыхъ. Въ XVII столѣтіи на фаянсовыхъ издѣліяхъ охотно изображались портреты извѣстныхъ историческихъ лицъ. Наконецъ, еще позднѣе, описанные сюжеты уступаютъ мѣсто изображеніямъ цвѣтовъ, плодовъ, птицъ, чудовищъ, а также различныхъ предметовъ — музыкальныхъ инструментовъ, оружія, трофеевъ и т. п.

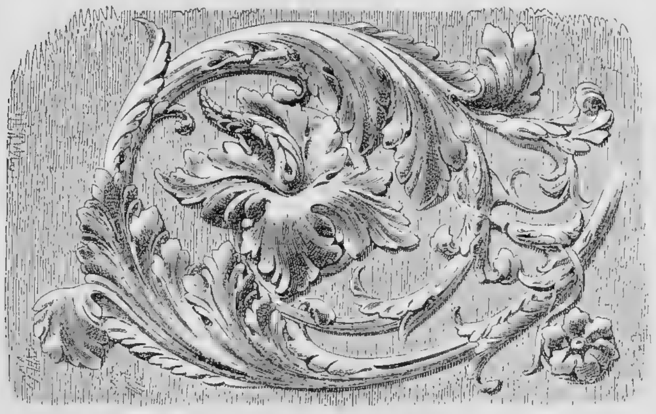
Фиг. 1. Нижняя часть рельефа, изображающаго Мадонну, школы Роббіа.
» 2. Плоскостной узоръ на купели въ церкви St. Maria novella во Флоренціи.
» 3—5. Орнаментація краевъ на пластинкахъ, фабрикація въ Фаэнцѣ.
» 6. Украшеніе брюшка вазы съ ручками, оттуда-же.
» 7—9. Орнаментація профиля вазы, оттуда-же.
» 10. Орнаментація профиля чернильницы, оттуда-же.
» 11—13. Орнаментація краевъ на пластинкахъ, оттуда-же.
» 14—19. То-же на пластинкахъ фабрикаціи въ Шаффаджіоло.
» 20. » » » » » Губбіо.
» 21—23. » » » » » Урбино.
» 24—27. Различные сосуды » »
» 28. Блюдо » Пезаро.
» 29. Каймовое украшеніе на пластинкѣ » »
» 30. Богоматерь съ Младенцемъ изъ церкви въ Città di Castello, школы Роббіа.

Фиг. 1, 21, 22, 24—27. Съ оригиналовъ, находящихся въ Баржелло во Флоренціи, снято профессоромъ Боркгардтомъ въ Штутгартѣ.
Фиг. 2. Доставлена архитекторомъ А. Кноблохомъ въ Штутгартѣ.
» 30. Съ фотографіи.
Остальное взято изъ: 1) «Darcel, Recueil de faïences italiennes des XV, XVI и XVII siècles».
2) «Waring Art treasures of the United-Kingdom».

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛАСТИЧЕСКІЕ (РЕЛЬЕФНЫЕ) ОРНАМЕНТЫ ИЗЪ МРАМОРА и БРОНЗЫ.

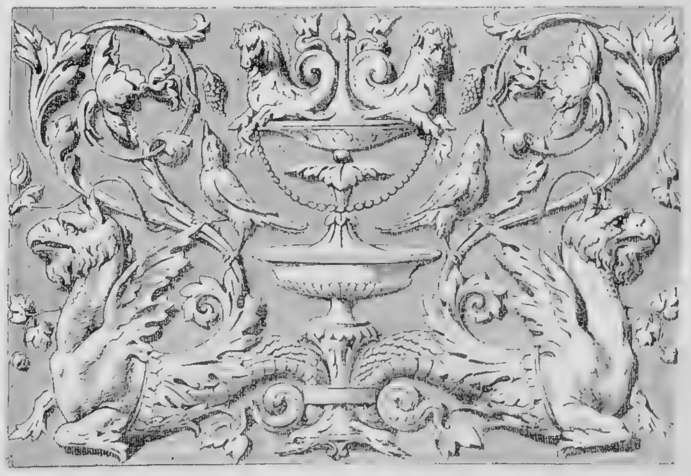
Нѣтъ никакого другого стиля, въ которомъ орнаменты, украшающіе какія бы то ни было архитектурныя части, такъ съ ними гармонировали, такъ подчинялись бы направленію архитектурныхъ линій и были бы такъ умѣло разсчитаны, какъ въ стилѣ возрожденія. Несмотря на то, что большинство этихъ орнаментовъ составляли возстановленіе орнаментальныхъ мотивовъ античнаго міра, а отчасти были заимствованы изъ средне-вѣковаго европейскаго искусства и, въ нѣкоторой степени, у Востока, — стиль возрожденія выработалъ такое множество новыхъ, самостоятельныхъ типовъ и настолько умѣлъ ихъ разнообразить, что на всѣхъ его произведеніяхъ лежитъ печать самостоятельнаго высшаго генія. Ни одинъ другой стиль не представляетъ въ орнаментахъ такого изящества линій и такого художественнаго распредѣленія орнаментальныхъ мотивовъ.



Фиг. 9.

Еще въ XV вѣкѣ, т. е. за цѣлое столѣтіе до полнаго и высшаго развитія стиля возрожденія, уже многіе художники-орнаментисты, на основаніи самаго тщательнаго изученія классическихъ образцовъ, успѣли создать произведенія, которыя можно отнести къ величайшимъ памятникамъ искусства; ихъ композиціи составляли тогда уже какъ бы переходъ къ новому направленію и вкусу, опредѣлившимся окончательно въ XVI вѣкѣ.

Первая заслуга въ этомъ отношеніи принадлежитъ сіенскому уроженцу, Джакопо делла Кверчіа (1360—1424), лучшимъ произведеніемъ котораго считается фонтанъ въ Сіенѣ. Придерживаясь въ своихъ орнаментахъ внимательнаго изученія природы, какъ міра растительнаго, такъ и живыхъ человѣческихъ фигуръ, онъ оказалъ въ этомъ отношеніи самое благотворное вліяніе на искусство. — Еще большей славы достигъ его современникъ Лоренцо Гиберти (1379 — 1455), орнаментальныя произведенія котораго, вмѣстѣ съ красотою и легкостью, также соединяли знаніе и правильное воспроизведеніе природы. Фиг. 5 представляетъ часть окаймленія бронзовыхъ дверей въ церкви Св. Іоанна Крестителя во Флоренціи, не только лучшаго произведенія Гиберти, но произведенія, выше котораго, по красотѣ композиціи и выполненія, трудно подыскать въ этомъ родѣ, въ какія бы то ни было художественныя эпохи. Исполненіе этихъ дверей досталось Гиберти по конкурсу, объявленному Флоренціей между лучшими артистами страны; Гиберти трудился надъ



Фиг. 10.

Фиг. 11.

ними 23 года, послѣ чего ему поручено было исполненіе другихъ такихъ же дверей для той же церкви.

Изъ цѣлаго ряда другихъ великихъ скульпторовъ XV столѣтія, оставившихъ превосходныя произведенія изъ бронзы, мрамора и дерева, особенно слѣдуетъ отмѣтить Филиппо Брунеллески, Сансовино старшаго (Андреа Контуччи), который лѣпку орнаментовъ довелъ до высочайшей степени совершенства; семью венеціанцевъ Ломбарди и Донателло. Послѣднему принадлежитъ великая заслуга введенія въ орнаменты совершенно новыхъ элементовъ, заимствованныхъ изъ области искусства живописи, т. е. раздѣленіе орнаментальной композиціи на множество плановъ. Благодаря этому, произведенія Донателло отличаются самыми тончайшими переходами рельефовъ, отъ самыхъ плоскихъ, почти незамѣтныхъ, трудно отличаемыхъ отъ общаго фона, и, цѣлымъ рядомъ новыхъ разнообразныхъ плановъ, доходящихъ до среднихъ и самыхъ высокихъ выпуклостей. Это тонкое и совершенное чувство рельефа, котораго придерживались и всѣ его современники и вообще всѣ скульпторы той эпохи, и отличаетъ высокую небывалую технику пластическихъ украшеній и изящество лѣпки ренессанса. Разнообразіемъ плановъ въ такой лѣпкѣ достигается поразительная игра свѣто-тѣни и жизненность. Кромѣ того, благодаря чуткому пониманію законовъ и красоты природы, орнаменты ренессанса представляютъ всегда естественно-изящное направленіе и положеніе каждой мельчайшей растительной формы, каждаго стебля, вѣтви, цвѣтка, каждой ихъ отдѣльной частицы.

Фиг. 12.

Благодаря развитію такого высокаго пониманія пластики и такой несравненной техники, эта эпоха величайшей артистической дѣятельности оставила повсемѣстно въ Италіи безчисленные памятники самаго безпримѣрнаго декоративнаго искусства.

Одно изъ важнѣйшихъ обстоятельствъ такого выдающагося артистическаго успѣха въ XV вѣкѣ заключается еще въ томъ, что многіе великіе художники этой эпохи были не только мастерами въ какой нибудь одной спеціальной области искусства, а совершенно одинаково понимали и строительное искусство, и декоративное, и лѣпку, т. е. были въ одно время и архитекторами, и скульпторами; вслѣдствіе этого, они создавали свои произведенія, въ которыхъ архитектура и орнаментовка представляли одно связное, гармоничное цѣлое, какъ одно художественное произведеніе.

Поэтому, всѣ мельчайшія украшенія, въ которыя могли входить разнообразнѣйшіе орнаментальные элементы — растительные, животные, фигуры, различные условные предметы и пр., — были въ полномъ соотвѣтствіи со всѣми архитектурными формами и ихъ отдѣльными частями.

Такимъ образомъ, мраморная скульптура ренессанса получила никогда небывалое въ прежнія времена развитіе. При этомъ, произведенія высшаго ренессанса отъ ранняго отличаются сильнымъ разнообразіемъ въ цвѣтахъ и завиткахъ, а также въ фигурномъ элементѣ.

Фиг. 13.

Капители колоннъ, особенно въ періодъ ранняго ренессанса, представляютъ близкое сродство съ капителями коринѳскаго ордера, но мѣсто прежнихъ волютъ занимаютъ теперь часто изображенія растительныхъ формъ; чаще же всего, однако, тутъ примѣняются изображенія совершенно новаго характера, какъ дельфины, драконы, рогъ изобилія и т. д. Именно въ этомъ и высказывается такъ ясно творческое богатство ренессанса. Въ фигур-

Фиг. 14.

номъ украшеніи капителей также нѣтъ недостатка. Напротивъ, листъ акантуса выступаетъ рѣже и обыкновенно окружаетъ капитель только въ одинъ рядъ.

Стремленіе въ возстановленіи античнаго искусства, направленное въ XV столѣтіи болѣе къ изученію и подражанію орнаментовъ, съ XVI столѣтія, т. е. въ эпоху высокаго ренессанса, дѣлается, благодаря книгопечатанію и граверному искусству, повсемѣстнымъ во всей странѣ и направляется болѣе на возстановленіе классическихъ принциповъ архитектуры и ордеровъ; въ этомъ періодѣ всѣ ордера опять примѣняются.

Что касается бронзоваго производства, то, въ отношеніи моделировки, оно не знало почти никакихъ границъ, что влекло за собою непосредственное подражаніе природѣ, особенно при украшеніяхъ растительнаго характера.

На сколько художественное процвѣтаніе повліяло также въ большой степени и на производство самыхъ обыкновенныхъ предметовъ, показываютъ изображенные на фиг. 7 и 8 двѣ прекрасныя дверныя колотушки.

Въ XVI вѣкѣ осложненія въ искусствѣ повлекли за собою учрежденіе академій, гдѣ особо изучались различныя отрасли искусствъ; такимъ образомъ, художники спеціализировались въ отдѣльныхъ узкихъ сферахъ художества, и ихъ произведенія не могли уже болѣе представлять такого цѣлаго, гармоничнаго созданія, проникнутаго одной общей идеей, какъ произведенія предыдущаго вѣка. Орнаментаціей занимались уже мастера болѣе низшаго разряда, такъ какъ архитекторы всецѣло отдавались осложнившемуся строительному искусству, а скульпторы — ваянію своихъ статуй. Поэтому, если исключить такія великія явленія въ искусствѣ, какъ произведенія Микель-Анджелло и Рафаэля, который самъ составлялъ композиціи для орнаментальныхъ декорацій, представляющихъ величайшее проявленіе орнаментаціи ренессанса*), то вообще въ XVI вѣкѣ орнаменты принимаютъ болѣе однообразный, тяжелый стиль.

Фиг. 15.

*) Напримѣръ, по его рисункамъ, облічающимъ самый тонкій, безподобный стиль, скульпторомъ Стефано ди Бергамо исполнены скульптурныя украшенія на деревянныхъ хоровыхъ сѣдалищахъ въ церкви св. Петра въ Перуджіи.

Какъ на крупнаго художника XVI столѣтія, можно еще указать на венеціанца Джакопо-Татти Сансовино (1477—1570), многочисленные труды котораго составили цѣлую школу, оставившую множество прекрасныхъ бронзовыхъ орнаментныхъ произведеній.

Фиг. 1. Дверное обрамленіе съ фризомъ изъ мрамора въ палаццо Ducale въ Урбино, XV столѣтія.
» 2. Фризъ съ мраморнаго камина; оттуда-же.
» 3. Мраморный консоль, въ видѣ капители, изъ церкви Fonte Giusta въ Сіенѣ, конца XV столѣтія.
» 4. Фризъ съ надгробнаго памятника.
» 5. Окаймленіе съ бронзовыхъ дверей, исполненныхъ Гиберти для баптистеріума во Флоренціи.
» 6. Мраморное украшеніе алтаря въ церкви Fonte Giusta въ Сіенѣ.
» 7 и 8. Бронзовыя дверныя колотушки.
» 9 Типъ орнамента, служащаго украшеніемъ строительнаго произведенія.
» 10. Мраморный рельефъ изъ церкви Madonna dei Miracoli въ Венеціи, XV столѣтія.
» 11. Капитель колонны портала въ Badia во Флоренціи.
» 12. Капитель пилястра съ поддерживаемою частью, съ тріумфальной арки хора церкви S. Maria dei Miracoli въ Венеціи, XV столѣтія.
» 13. Фризъ надъ порталомъ въ S. Michele in Bosco въ Болоньѣ, работы Перуцци, Начала XVI столѣтія.
» 14. Бронзовый канделябръ — конца XVI столѣтія.
» 15. Рельефъ, рѣзанный изъ дерева, изъ Ватиканскихъ ложъ въ Римѣ, XVI столѣтія.

Фиг. 1—8. Съ фотографическихъ снимковъ, срисовано архитекторами Ламбертомъ и Шталемъ въ Штутгартѣ.
» 9. По Гердтле, «Die Bauhütte».

Таблица 62.

ИТАЛЬЯНСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Приблизительно съ 1540 года начинается время, такъ называемаго, поздняго ренессанса. Фиг. 1 и 9—11 особенно показываютъ его особенности въ области декоративной живописи. Это уже болѣе не та прелесть и не то изящество, какъ въ твореніяхъ ранняго и высшаго ренессанса, а все проникнуто холодностью и предрасчитанностью. Чудное гармоничное соединеніе фигурнаго и растительнаго элементовъ, также какъ и чутко взвѣшенное взаимное отношеніе красокъ,—отчасти начинаютъ уже исчезать. Особенно отрезвляюще дѣйствуютъ многочисленныя бѣлыя плоскости. Растительный орнаментъ разработывается менѣе; на мѣсто его постоянно выступаютъ элементы, изъ которыхъ впослѣдствіи образовались, такъ называемые, картуши, и большинство фигуръ, по своей художественной композиціи, нельзя сказать, чтобы были особенно удачны. И при распредѣленіи орнаментовъ на украшаемой плоскости, въ этой области также совершенно не достигается достоинствъ предыдущей художественной эпохи.

Причиною такого упадка декоративной живописи было отчасти распаденіе школы Рафаэля послѣ его смерти. Въ различныхъ городахъ Италіи, по которымъ разсѣялись его ученики и послѣдователи, античный стиль началъ соединяться съ мѣстными элементами, постепенно между ними утрачиваясь. Кромѣ того, въ эпоху великаго процвѣтанія оно было настолько исчерпано, и величайшіе двигатели искусства настолько умѣли соединить всѣ его проявленія и воспользоваться всѣми его данными, что возможность его дальнѣйшаго развитія трудно себѣ представить.

Въ XVII столѣтіи декоративная живопись исчезаетъ совершенно, такъ какъ вкусъ того времени создалъ такую пышную архитектуру, съ такими значительными выступающими отдѣльными частями, среди которыхъ фрески не могли уже найти мѣста для своего развитія.

Фиг. 1. Сводъ изъ герцогскаго зала въ Ватиканѣ въ Римѣ.
» 2—5. Детали изъ Рафаэлевскихъ ложъ, тамъ-же.
» 6. Живопись свода навѣса надъ колодцемъ виллы папы Джіуліо въ Римѣ.
» 7 и 8. Бордюры плафона въ той же виллѣ.
» 9 и 10. Украшенія пилястровъ изъ капеллы въ S. Maria Aracelli въ Римѣ.
» 11. Живопись на аркѣ главнаго пересѣченія сводовъ монастыря S. Maria sopra Minerva въ Римѣ.
» 12. Натуралистическая живопись на фризѣ изъ Рафаэлевскихъ ложъ (къ табл. 58).

Фиг. 12. Съ гравюръ на мѣди, снятыхъ съ Рафаэлевскихъ ложъ.
Остальное снято Г. Дольмечемъ.

Фиг 12.

Таблица 63.

ИТАЛЬЯНСКІЙ И ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

РАБОТЫ ИЗЪ ДРАГОЦѢННЫХЪ МЕТАЛЛОВЪ СЪ ЭМАЛЬЮ.

Относительно работъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ, рѣчь можетъ идти частью о такихъ предметахъ, которые, будучи сдѣланы изъ драгоцѣнныхъ металловъ, еще особеннымъ образомъ украшались драгоцѣнными камнями, жемчугомъ, эмалью (какъ, напримѣръ, предметы роскоши); частью и о такихъ, въ которыхъ матеріалъ, представляющій какой нибудь рѣдкій минералъ, какъ лаписъ-лазури, ониксъ и т. п., или какая-нибудь красивая стеклянная форма, вслѣдствіе придѣлыванія изящной ручки, ножки или крышки и т. д.,—превращался въ роскошную чашу или драгоцѣнный сосудъ. Представителемъ такого производства и руководящимъ мастеромъ въ рединѣ XVI столѣтія былъ Бенвенуто Челлини. Ручки и крышки такихъ драгоцѣнныхъ сосудовъ представляли широкое поле для изображенія множества благородныхъ линій и прекрасныхъ формъ. Примѣненіе формъ растеній, животныхъ, людей, часто въ самомъ замысловатомъ и причудливомъ сопоставленіи, беретъ перевѣсъ надъ чисто геометрическимъ орнаментомъ. Краски, въ ихъ сопоставленіи, выбраны гармонично.

Франція была первой страной, въ которую изъ Италіи проникъ духъ возрожденія, измѣнившій наружность и направленіе всѣхъ искусствъ. — Въ такихъ работахъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ, по крайней мѣрѣ въ XVI столѣтіи, французскій ренессансъ приближается къ итальянскому стилю, преимущественно уже потому, что именно итальянскіе художники ввели во Франціи въ употребленіе новый стиль.

Ихъ приглашали къ себѣ на службу французскіе короли, ослѣпленные блескомъ и роскошью итальянскаго искусства.

Конечно, на родинѣ готики новое направленіе въ искусствѣ подвигалось очень медленно, тѣмъ болѣе, что въ то время тамъ уже зарождалось свое самостоятельное національное искусство; и, вслѣдствіе этого, отголоски готическаго стиля очень часто встрѣчаются тамъ довольно продолжительное время; съ другой стороны, тамъ, гдѣ успѣли съ нимъ порвать, въ искусствѣ обнаруживаются значительныя своеволія.

Фиг. 20.

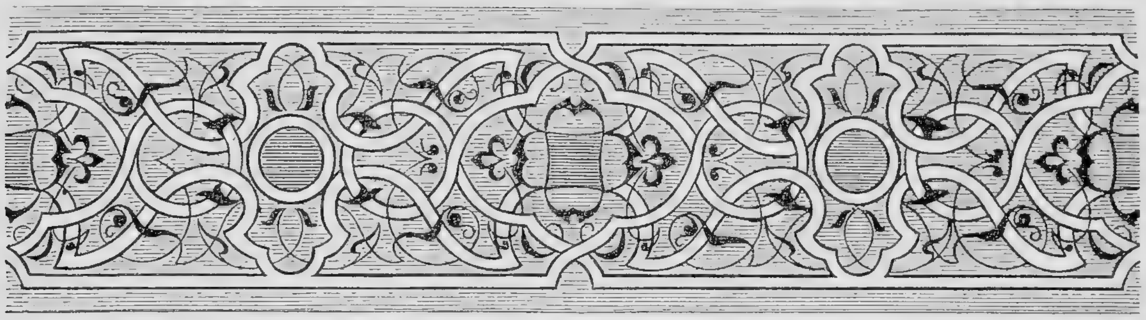
Прозрачныя эмали начали во Францію выписывать изъ Италіи и отчасти приготовлять сами въ концѣ XIV столѣтія. Но, вначалѣ результаты были крайне слабые и усовершенствованіе подвигалось очень медленно, такъ что работы получались весьма грубыя. Только въ половинѣ XV столѣтія эмальерное искусство начало достигать значительной степени совершенства, такъ что въ XV и XVI столѣтіи оно распространяло своими произведеніями самые красивые орнаментальные мотивы. Наконецъ, названный уже знаменитый итальянскій художникъ Бенвенуто Челлини, вызванный въ срединѣ XVI столѣтія Францискомъ I, ставитъ ювелирное искусство на самую высокую степень совершенства.

Способъ самаго эмальернаго производства употреблялся слѣдующій: на избранномъ металлическомъ предметѣ, поверхность котораго сохранялась для того неполированною, и которую предварительно покрывали тонкимъ слоемъ прозрачной эмали, — острою иглою чертился рисунокъ и обводился толстою черною линіей. Промежутки заполнялись различными красками. При изображеніи тѣла, что было несравненно труднѣе, пластинки покрывались сначала черною краскою, поверхъ которой уже накладывали свѣта и полутѣни непрозрачной бѣлой краской, къ которой иногда прибавляли — красной, уже прозрачной краски. По совершенномъ окончаніи, тамъ, гдѣ было нужно, работа покрывалась золотомъ.

Производствомъ эмалевыхъ работъ особенно славились мастерскія въ Лиможѣ, которыя процвѣтали съ XV до XVIII столѣтія включительно. Наибольшею славой изъ всѣхъ Лиможскихъ эмальеровъ пользовался Леонардо Лимузенъ, произведенія котораго относятся къ срединѣ XVI столѣтія. Этотъ художникъ получилъ особенную извѣстность своими портретами, къ которымъ онъ примѣнялъ только что вошедшій въ употребленіе, такъ называемый, камеевый способъ эмальированія, въ общемъ схожій съ выше опи-

саннымъ. Отличительная черта этого новаго способа заключалась въ его бо́льшемъ блескѣ, по всей вѣроятности, вслѣдствіе подкладыванія подъ эмалью тонкаго слоя золота или серебра. Изъ эмалей Леонардо Лимузена, въ Луврскомъ музеѣ сохраняются портреты Франциска I и Генриха II; эти два короля особенно заботились о процвѣтаніи эмальернаго искусства.

Лиможскія мастерскія произвели, между прочимъ, и 12 самыхъ крупныхъ по размѣрамъ эмалей,



Фиг. 21.

предназначенныхъ для украшенія фасада замка Мадридъ, сооруженнаго въ XVI столѣтіи Францискомъ I и Генрихомъ II. Въ настоящее время, 9 изъ нихъ сохраняются въ музеѣ Клуни. Рядомъ съ воспроизведеніемъ сюжетовъ изъ священнаго писанія и копируя произведенія итальянскихъ мастеровъ, лиможскіе эмальеры занимались также эмальированіемъ различныхъ предметовъ, какъ вазъ, чашъ, подносовъ, кувшиновъ, ящиковъ и проч., которые сначала покрывались черною эмалью, поверхъ которой дѣлались украшенія изъ бѣлой змали.

Фиг. 1. Верхняя часть маленькаго алтаря въ Луврской галлереѣ Аполлона въ Парижѣ (итальянская работа).
» 2. Часть вазы, сдѣланной изъ лаписъ-лазури, въ галлереѣ Уффици во Флоренціи (итальянская работа).
» 3. Крышка, покрытая эмальированнымъ золотомъ, отъ хрустальной чаши, тамъ-же (относится къ фиг. 20), (итальянская работа).
» 4 и 5. Подвѣски, работы Бенвенуто Челлини (итальянская работа).
» 6—8. Подвѣски неизвѣстныхъ мастеровъ (французская работа).
» 9 и 10. Ручки на вазахъ, находящихся въ Луврской галлереѣ Аполлона въ Парижѣ (французская работа).
» 11 и 12. Маски на щитѣ, тамъ же (французская работа).
» 13 и 14. Ножка и верхняя часть кувшина, тамъ-же (французская работа).
» 15—19. Бордюры на сосудахъ, въ той-же коллекціи (французская работа).
» 20. Хрустальная чаша; ея крышка изображена на фиг. 3.
» 21. Эмалевая живопись на желтомъ стеклѣ въ сокровищницѣ собора Св. Марка въ Венеціи — XV столѣтія. (См. таблицу 40).

Фиг. 2 и 3. Со снимковъ профессора Боркгардта въ Штутгартѣ.
» 10, 13, 14 и 19. Со снимковъ мебельнаго фабриканта С. Баура въ Биберахѣ.

Остальное взято изъ:

«Dalloz, le trésor artistique de la France».
«Daly, revue général de l'architecture et des travaux publics».
«Labarte, histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance».
«Rouam, les arts du feu».

Таблица 64.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

УКРАШЕНІЯ ТИПОГРАФСКАГО ИСКУССТВА.

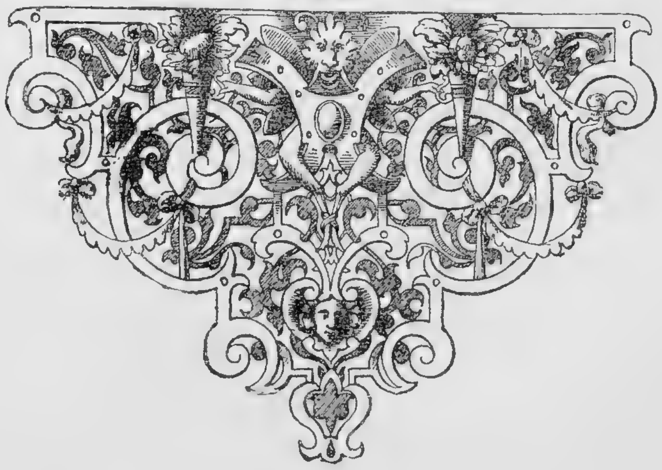
Французскіе книгоиздатели, особенно въ Парижѣ и Ліонѣ, уже около конца XV столѣтія сильно прославились тщательностью и красотою типографскаго искусства. По собственнымъ путямъ, въ примѣненіи инициаловъ и каймовыхъ украшеній, они пошли только тогда, когда высокодаровитый на поприщѣ французской книжной орнаментики артистъ Тори, путемъ распространенія самостоятельно составленныхъ украшеній, далъ возможность своимъ соотечественникамъ освободиться отъ рабской привязанности къ итальянскимъ образцамъ. Долго еще, до самаго XVI столѣтія, придерживались готическихъ формъ, и, когда высшіе люди въ государствѣ, чрезъ путешествія, или посредствомъ иноземныхъ художниковъ, ознакомились съ итальянскимъ ренессансомъ, то, вслѣдствіе упорной привязанности къ старинѣ, не могло еще образоваться своеобразнаго орнамента французскаго ренессанса, и почти безъ исключенія пользовались итальянскими и нѣмецкими образцами (фиг. 1). Приблизительно съ 1520 года произведенъ былъ переворотъ вышеупомянутымъ артистомъ Тори. Его орнаменты, большею частью цвѣты и лиственные завитки, иногда въ соединеніи съ фигурнымъ элементомъ, — изображены простыми линіями; инициалы, большею частью, бѣлые на черномъ фонѣ (фиг. 2) и безъ тушевки. Въ этомъ онъ приближается къ итальянскому пріему. Его художественная манера и его стиль долго еще жили и послѣ его смерти.

Несмотря на все это, Италія постоянно оказывала извѣстное вліяніе: это доказываютъ дѣтскія фигуры, также какъ и начальныя буквы, которыя всецѣло заимствованы отъ итальянскихъ мастеровъ (фиг. 14).

Граціозность и легкость орнаментовъ французскаго ренессанса особенно обнаруживается въ фиг. 9—11, которыя, однако-же, напоминаютъ арабскіе орнаменты, какъ фиг. 2 — готическій. Фиг. 6 и 12 представляютъ элегантную разработку акантуса.

Фиг. 4 показываетъ, какъ разукрашивались въ книгахъ заглавные листы или вообще цѣлыя страницы.

Фиг. 1. Буква изъ временъ Людовика XII, композиція Тори.
» 2. » » » Франциска I, » »
» 3. » » » » » » Claude Garamont.
» 4. Картушъ » » Генриха II » Jean Goujon.
» 5. Буква » » » » » » »
» 6. » » » » » школы Salamon Bernard.
» 7 и 8. » » » » »
» 9—11. Каймовыя украшенія изъ временъ Генриха II, композиція Petit Bernard.
» 12. Буква изъ временъ Генриха III, композиція Johann Tornesius.
» 13. » » » Генриха IV.
» 14. » » » Людовика XIII.
» 15. Конечное украшеніе изъ временъ Людовика XIII.



Фиг. 15.

Таблица 65.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

МОДУЛЬНОЕ ПЕЧАТАНІЕ и ВЫШИВАНІЕ.

Подъ названіемъ модульнаго (шаблоннаго) печатанія мы подразумѣваемъ печатаніе по матеріи, съ извѣстнымъ повторяющимся рисункомъ, включая сюда и втискиваніе. Фиг. 1, 2 и 4 показываютъ примѣры, гдѣ рисунокъ выступаетъ сильнымъ рельефомъ, тогда какъ на фиг. 3 контуры только слабо выступаютъ надъ фономъ.

Немного грубая обработка акантуса въ фиг. 1 и 4, безпорядочное своевольное распредѣленіе украшеній въ фиг. 1 и переполненіе въ фиг. 1—3—сразу указываютъ на позднее время происхожденія этихъ рисунковъ; тогда какъ простое и, въ сравненіи съ остальными орнаментами, благородно выдержанное вышиваніе (фиг. 5)—гораздо сильнѣе обнаруживаетъ связь съ антикой.

На всѣхъ фигурахъ желтая краска обозначаетъ золото. Вмѣсто коричневой краски на фиг. 3, въ оригиналѣ выступаетъ сѣро-фіолетовая.

Основной рисунокъ изображеннаго на фиг. 3 ковра послѣдуетъ на табл. 69.

Если въ текстѣ именно этой таблицы, въ фиг. 6 представляется, такъ называемый, сосудъ—Оаронъ («Oiron»), то это на томъ основаніи, что въ производствѣ такихъ сосудовъ безъ сомнѣнія употреблялся пріемъ, въ родѣ модульнаго, шаблоннаго, печатанія.

Здѣсь необходимо замѣтить, что, такъ называемые, Оаронъ-фаянсы (прозванные также, по времени ихъ приблизительнаго происхожденія, фаянсами Генриха II), получили свое наименованіе отъ одного французскаго замка, гдѣ, въ теченіе первой половины XVI столѣтія, эти глиняные предметы изготовлялись, по всей вѣроятности, руками диллетантовъ. Сдѣланные изъ простой желтой глины, они покрывались бѣлой глазурью, между тѣмъ какъ орнаменты наводились на ихъ поверхности по способу ніелло (niello). На фонѣ, смотря по надобности, дѣлались модулемъ, или особымъ инструментомъ, углубленія, которыя наполнялись выкрашенной—желтой, красной, коричневой или черной массой.

Фиг. 6.

Иногда употреблялись также рельефныя украшенія, посредствомъ которыхъ старались закрыть попадавшіяся на поверхности, мѣшающія щели.

Старинные сосуды и предметы утвари такого рода очень рѣдки, такъ какъ въ свое время, какъ говорятъ, вообще ихъ было изготовлено, приблизительно, всего только 70 штукъ. Эти предметы—кружки, бокалы, солонки, подсвѣчники и прочая утварь—выполнены съ тонкимъ архитектоническимъ чувствомъ, и въ сочетаніи красокъ—чрезвычайно гармонично.

Отдѣльные орнаменты такихъ сосудовъ будутъ приложены на табл. 73.

Фиг. 1, 2 и 4. Образцы рельефнаго печатанія, XVII столѣтія.
» 3. Образецъ плоскаго печатанія, XVII столѣтія.
» 5. Бордюръ съ вышитаго ковра, находящагося въ музеѣ Лувра, XVI столѣтія.
» 6. Кружка изъ такъ называемаго Оаронъ-фаянса, въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ.

Фиг. 4. По оригиналу, находящемуся у г. Гофмана, издателя «Der Ornamentenschatz».
Остальное взято изъ:
«Lièvre, les arts décoratifs à toutes les époques».
«Rouam, les arts du feu».

Таблица 66.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

КОВРОПОДОБНАЯ ЖИВОПИСЬ.

Въ періодъ ренессанса былъ перенесенъ изъ временъ готики обычай раскрашиванія комнатъ ковроподобными узорами. Но здѣсь, не смотря на постоянное желаніе приблизиться къ античнымъ формамъ, чаще всего бросается въ глаза готическая обработка или же подражаніе Востоку (сравни фиг. 2 и 7), которое мѣшало развитію чистаго ренессанса.

Фиг. 10.

Раскрашиваніе производилось, обыкновенно, такъ, что $^2/_3$ стѣны снизу покрывались густымъ и тяжелымъ узоромъ, а верхняя часть, напротивъ—простымъ и легкимъ (см. фиг. 3 и 4).

Растительные завитки, гдѣ только они встрѣчаются, — почти всегда сильно стилизированы; большую роль въ орнаментахъ играютъ монограммы (начальныя буквы) правителей, а также короны и французскій королевскій гербъ—лилія.

Въ краскахъ предпочитались преломляющіеся, вторичные тона; часто употреблялось золото.

Фиг. 1—10. Расписанные ковровые узоры въ замкѣ Blois, изъ временъ Франциска I

Взято изъ: «Le Nail, le château de Blois».

Фиг. 10. Изъ «Gewerbehalle 1881».

Таблица 67.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ И ДЕРЕВА.

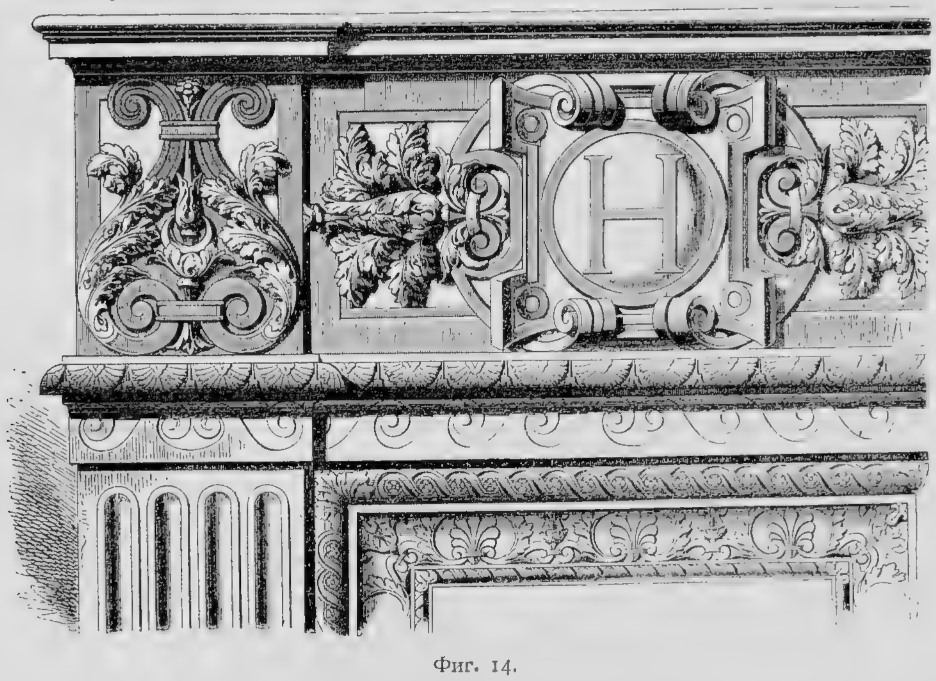
Художественный духъ ренессанса, распространившійся изъ Италіи на сѣверъ, въ другія страны Европы прежде всего проникъ во Францію, гдѣ, силою новыхъ художественныхъ идей, пріостановилось движеніе собственнаго національнаго искусства, которое, подъ вліяніемъ итальянскаго, получило новое направленіе. Но, проникнувъ во Францію въ періодъ уже позднѣйшій, когда въ Италіи, собственно, уже миновало время самаго высокаго проявленія ренессанса,— это новое направленіе уже не могло внесть во французское искусство всей своей силы, чистоты и полноты; вліяніе его выражалось, поэтому, болѣе уже внѣшнимъ образомъ, въ изяществѣ композицій, роскоши и утонченности формъ, перенесенныхъ уже въ своемъ готовомъ видѣ, въ законченной техникѣ, а не во всей строгости стиля.

Фиг. 12.

Фиг. 13.

Изъ всѣхъ отраслей искусства, чище всего и свободнѣе отъ чужого вліянія, французскій ренессансъ является въ пластикѣ. Особенно въ первое время, изящно и благородно проявляется орнаментъ и въ плоскомъ и въ высокомъ рельефѣ. Здѣсь почти безъ исключенія — смѣшанный орнаментъ, въ которомъ главную роль играютъ картуши (окаймленія), своими формами, самымъ свойствомъ своего типа, вызывающіе разнообразнѣйшія изображенія.

Картуши періода ранняго ренессанса выдержаны еще довольно просто; но со временемъ они дѣлаются



Фиг. 14.

богаче, завитки у нихъ болѣе сильные. Какъ и въ итальянскомъ ренессансѣ, особенно былъ любимъ листъ аканта, который, смотря по времени, проявлялся или въ болѣе легкой, или въ грубой, тяжелой обработкѣ.

Стержни пилястровъ и колоннъ богато разукрашивались; капители часто представляютъ своеобразныя композиціи, хотя и отличающіяся иногда своимъ переполненіемъ, но нерѣдко обнаруживающія также извѣстную стройность.

Орнаментація, примѣнявшаяся въ произведеніяхъ, сдѣланныхъ изъ дерева, была того-же типа и характера, какъ и въ произведеніяхъ, высѣченныхъ изъ камня и отлитыхъ изъ металла (т. е. бронзы). Вообще, относительно рѣзьбы изъ дерева (преимущественно для мебели), можно сказать, что она достигла такого

Фиг. 15.

изящества и совершенства, какъ ни въ одну другую эпоху искусства. Мотивами орнаментики въ этомъ случаѣ служили въ значительной степени совершенно особой формы завитки, своеобразно испещренные прямолинейными рубчиками, тогда какъ, традиціонныя въ орнаментикѣ итальянскаго ренессанса, растительныя формы листвы по большей части отсутствуютъ; кромѣ того, здѣсь любили изображать медальоны съ головками и даже цѣлые сюжеты.

Фиг. 1. Капитель пилястра съ камина въ Hotel Lasbordes въ Тулузѣ (эпохи Франциска I).
» 2. Рѣзное заполненіе на стѣнной плоскости галлереи Франциска I въ замкѣ Фонтенебло.
» 3. Орнаментъ изъ дверной рѣзной вставки въ Justizpalaste въ Дижонѣ (эпохи Франциска I и Генриха II).
» 4. Выпуклое украшеніе въ часовнѣ замка въ Анѣ (эпохи Генриха II).
» 5. Орнаментъ съ оконнаго обрамленія въ Луврѣ въ Парижѣ (эпохи Генриха II).
» 6. Деревянная розетка изъ галлереи Генриха II въ замкѣ Фонтенебло.
» 7. Розетка съ камина въ замкѣ въ Анѣ (эпохи Генриха II).
» 8. Герма изъ Hotel d'Assezat въ Тулузѣ (эпохи Генриха II).
» 9. Рельефъ съ камина въ музеѣ Hotel de Cluny въ Парижѣ (эпохи Генриха II).
» 10. Рѣзная деревянная вставка двери капеллы въ замкѣ въ Анѣ (эпохи Генриха II).
» 11. Капитель изъ баптистеріума Людовика XIII въ замкѣ въ Фонтенебло.
» 12. Медальонъ, вырѣзанный изъ дерева, находящійся въ музеѣ въ Авиньонѣ.
» 13. Фризъ въ Луврѣ въ Парижѣ (эпохи Генриха II).
» 14. Верхняя часть перилъ (бѣлаго цвѣта съ золотомъ) изъ комнаты Генриха II, въ Луврѣ въ Парижѣ (средины XVI столѣтія).
» 15. Каминъ изъ, такъ называемаго, дома Агнесы Сорель въ Орлеанѣ (средины XVI столѣтія).

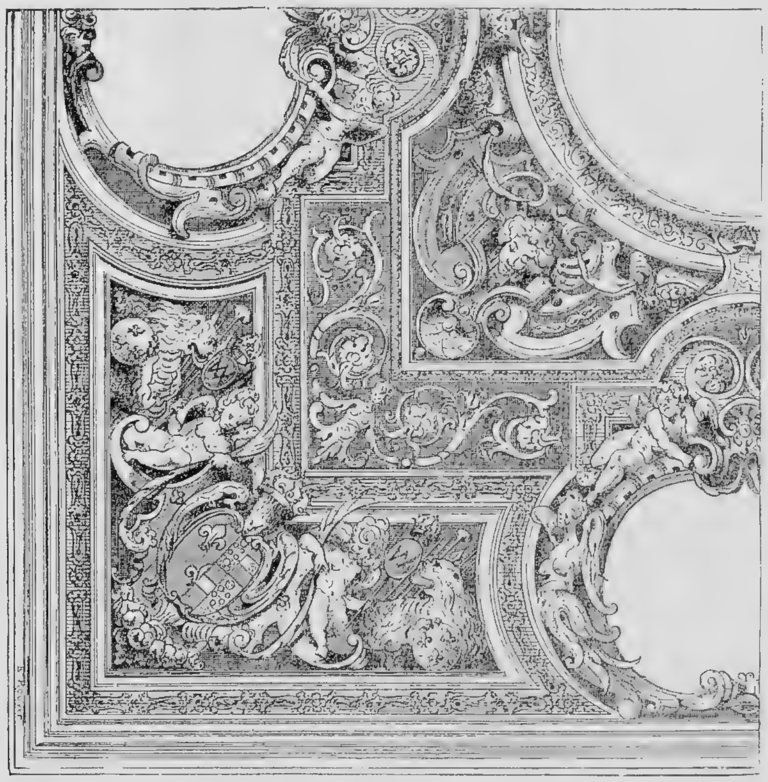
Съ фотографій, а также съ изданій:
«Sauvageot, palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV au XVIII siècle».
«Daly, motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement».
«Pfnor, monographie du Chateau d'Anet».
«Pfnor, monographie du Palais de Fontainebleau».
«Noé, architecture et sculpture».

Таблица 68.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Всѣ изображенія на этой таблицѣ, за исключеніемъ фиг. 9, касаются только бревенчатыхъ потолковъ, характеръ которыхъ нисколько не утрачивается чрезъ покрывающую ихъ живопись. Каждое отдѣльное бревно раскрашено особенно въ отдѣльности; нѣсколько бревенъ вмѣстѣ составляютъ одинъ общій рисунокъ, который систематически повторяется (фиг. 1, 3, 5). Боковыя плоскости всѣхъ балокъ обыкновенно



Фиг. 9.

выдержаны въ одномъ общемъ тонѣ. Особенно богато разукрашены стороны и нижнія плоскости поперечныхъ балокъ (фиг. 2, 4 и 6—8).

Нѣкоторое присутствіе въ этой орнаментаціи формъ растительныхъ во всякомъ случаѣ указываетъ на возвращеніе къ старинѣ; часто примѣняется также и фигурный элементъ.

Фиг. 1 и 3. Расписанные деревянные балочные потолки въ замкѣ Blois (эпохи Франциска I).
» 2 и 4. Расписанныя поперечныя балки на тѣхъ же потолкахъ.
» 5. Расписанный деревянный балочный потолокъ въ замкѣ Wideville (эпохи Людовика XIII).
» 6, 7 и 8. Расписанныя поперечныя балки на томъ же потолкѣ.
» 9. Оригинальная композиція, исполненная на потолкѣ одной изъ комнатъ Маріи Медичи въ Люксамбургскомъ дворцѣ въ Парижѣ (эпохи Людовика XIII).

Взято изъ: «Daly, Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement».
«Le Nail, Le château de Blois».
«Rouyer, La Renaissance de François I à Louis XIII».

Таблица 69.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ТКАНЬЕ, ВЫШИВАНІЕ и КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ.

У книжныхъ переплетовъ, на которые обращалось большое вниманіе, особенно у книгъ съ важнымъ содержаніемъ, были двоякаго рода украшенія: или плоскости книжнаго переплета покрывались повторяющимся узоромъ и только углы отличались особеннымъ, часто роскошнымъ рисункомъ, при чемъ посрединѣ иногда вставлялся щитокъ; или-же орнаментъ представлялъ одно общее густое развѣтвленіе, въ которомъ чередуются завитки и формы геометрическихъ элементовъ. Средній щитокъ, съ изображеніемъ библіотечнаго знака, названія книги, герба или имени владѣльца книги, обыкновенно и здѣсь встрѣчается. Фиг. 4 и 5 даютъ представленіе о первомъ родѣ; фиг. 6, 7 и 8 — о послѣднемъ, при чемъ у 6 и 7 – обнаруживается уже отчасти чрезмѣрное заполненіе. Въ цвѣтущее время, въ подобныхъ работахъ орнаментъ почти всегда обработывался въ видѣ плоскаго орнамента.

Фиг. 8.

Фиг. 1. Шелковая ткань (конца XVII столѣтія).
» 2. Шелковая ткань (средины XVI столѣтія).
» 3. Вышитый коверъ, находящійся въ Луврскомъ музеѣ (XVI столѣтія). (Бордюръ къ нему см. на таблицѣ 65 фиг. 5).
» 4 и 5. Углы книжнаго переплета изъ красной кожи (Maroquin) (эпохи Генриха III).
» 6. Крышка переплета (начала XVII столѣтія).
» 7. То-же самое — конца XVI столѣтія.
» 8. Крышка переплета со щитомъ (эпохи Генриха II).

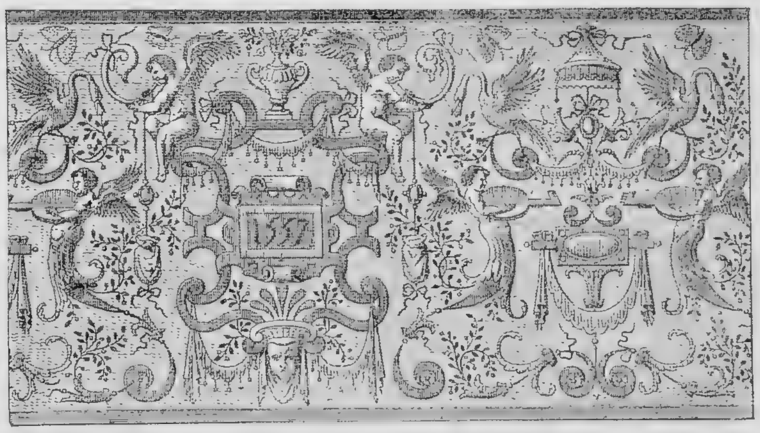
Взято изъ: «Dupont-Auberville, L'ornement des tissus».
«Libri, Monuments inédits».
«Lièvre, Les arts décoratifs à toutes les époques».
«Blanc, Grammaire des arts décoratifs».

Таблица 70.

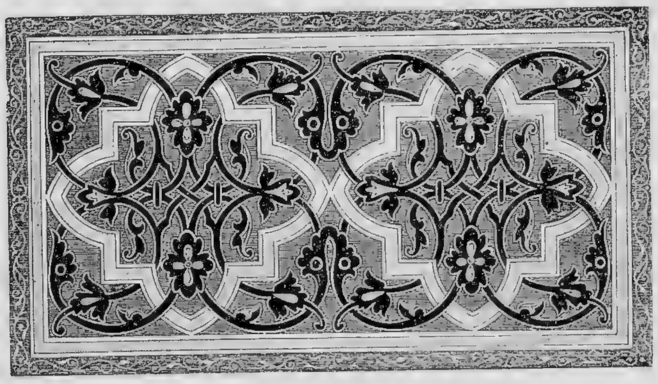
ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ, РАЗРИСОВАННАЯ СКУЛЬПТУРА, КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ и ТКАНЬЕ.

Образцы, представленные на этой таблицѣ, сильно указываютъ на разницу ранняго и поздняго ренессанса во Франціи. Въ то время, какъ мотивы, изображенные на фиг. 1 и 2 (принадлежащіе къ первой половинѣ XVI столѣтія), полны элегантнымъ движеніемъ, а съ другой стороны, немного грубоватыя формы фиг. 3 и 4 (также начала XVI столѣтія) выражаютъ нѣкоторую окоченѣлость, —фиг. 8 (первой половины XVII столѣтія) во всемъ исполнена дѣятельностью и жизнью; даже гирлянды изъ фруктовъ кажутся какъ будто колеблющимися отъ вѣтра. Въ этомъ рисункѣ, распредѣленіе и соединеніе отдѣльныхъ группъ, равно какъ и чрезмѣрное количество фигуръ, указываютъ также на то время, когда правила благоразумной умѣренности стояли уже на второмъ планѣ въ основаніи художественныхъ композицій. Этотъ недостатокъ въ чувствѣ мѣры выступаетъ также въ обоихъ книжныхъ переплетахъ (фиг. 6 и 7), которые даютъ образчикъ другого рода украшенія, чѣмъ представленный на таблицѣ 69 въ фиг. 4—7.



Фиг. 13.



Фиг. 14.

По фиг. 2—5, 10 и 11 можно видѣть, что въ расписываніи пластическихъ орнаментовъ употреблялись немногія краски, но что золото всегда примѣнялось обильно. Послѣднее, при штукатурныхъ украшеніяхъ, часто было единственной краской, которая много, если выдѣлялась посредствомъ цвѣтного фона (см. фиг. 10 и 11).

Фиг. 1. Расписанный фризъ на обѣихъ сторонахъ камина въ Hotel d'Aluie въ Blois. Стиль Людовика XII (первой половины XVI столѣтія).
» 2. Деревянная рѣзная вставка, изъ замка Gaillon. Стиль Людовика XII (первой половины XVI столѣтія).
» 3 и 4. Рѣзныя и расписанныя заполненія нижней тяги потолка во дворцѣ въ Дижонѣ. Стиль Франциска I (первой половины XVI столѣтія).
» 5. Рѣзная и расписанная вставка въ потолкѣ изъ комнаты Діаны въ замкѣ въ Anet. Стиль Генриха II (средины XVI столѣтія).
» 6 и 7. Французскіе книжные переплеты (второй половины XVI столѣтія).
» 8. Стѣнная живопись въ библіотекѣ арсенала въ Парижѣ. Стиль Генриха IV и Людовика XIII (первой половины XVII столѣтія).
» 9. Расписанный стѣнной фризъ въ замкѣ въ Фонтенебло. Стиль Людовика XIII (первой половины XVII столѣтія).
» 10 и 11. Раскрашенный штукатурный фризъ, изъ галлереи Аполлона въ Луврѣ въ Парижѣ (Берена), Стиль Людовика XIV (второй половины XVII столѣтія).
» 12. Бордюръ съ гобеленоваго ковра (Ле-Брена). Стиль Людовика XIV (второй половины XVII столѣтія).
» 13. Стѣнная декорація въ столовой одного дома въ Тулонѣ (эпохи Генриха II).
» 14. Кожанный книжный переплетъ, въ Соутъ-Кенсингтонскомъ музеѣ въ Лондонѣ (средины XVI столѣтія).

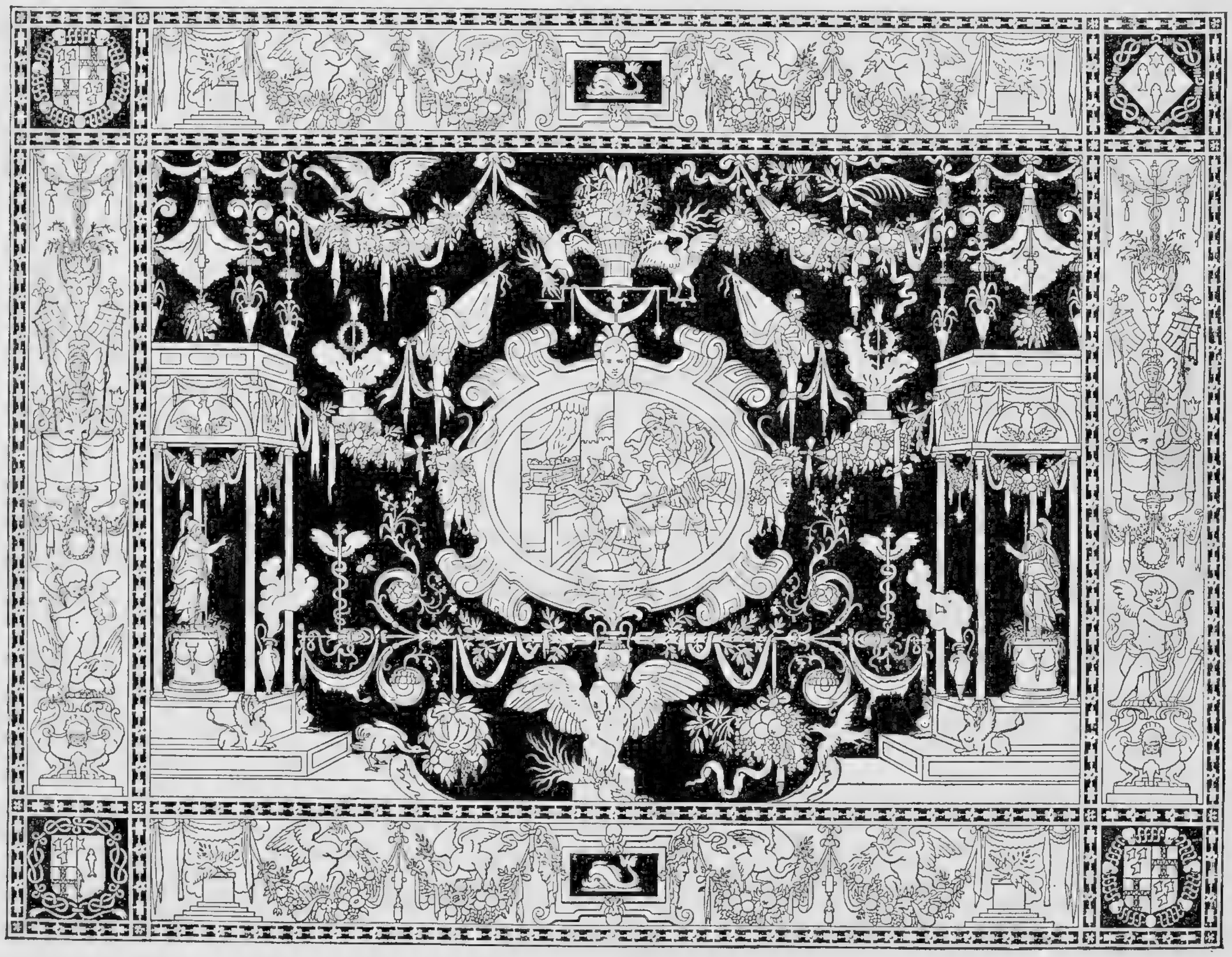
Взято изъ:

«Daly, C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement».
«Guiffrey, histoire générale de la tappisserie».
«Monuments inédits ou peu connus, faisant partie du cabinet de Guillaume Libri».
«Pfnor, monographie du Palais de Fontainebleau».
«Reiber et Sauvageot, l'Art pour tous».
«Rouyer, La Renaissance de François I à Louis XIII».

ФРАНЦУЗСКIЙ РЕНЕССАНСЪ.

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЕ.

Уже прежде было указано на то, что обычай разрисовывать окна на подобіе ковровъ произошелъ оттого, что оконныя отверстія когда-то завѣшивались коврами; изъ желанія придать болѣе красивый и уютный видъ во внутреннихъ помѣщеніяхъ, подобнымъ же образомъ отдѣлывались прежде и стѣнныя поверхности, а со временемъ ихъ стали также разрисовывать красками, изображая или цѣлыя картины или болѣе простые рисунки. Однако, употребленіе съ той же цѣлью ковровъ съ тѣмъ не прекратилось и особенно начиная съ XVI столѣтія въ знатныхъ домахъ опять появляются ковры, какъ стѣнныя украшенія.



Фиг. 8.

Это произошло именно въ то время, когда нидерландскіе тканые шерстяные обои, со всевозможными фигурными изображеніями, завоевали себѣ всемірную извѣстность и тѣмъ вытѣснили обои, выдѣланные изъ шелка или полотна. Такъ и во Франціи, во время Людовика XIV практиковалось тканье такихъ ковровъ и именно на фабрикѣ братьевъ Гобелиновъ, по имени которыхъ изготовлявшіеся тамъ ковры, а также и всѣ подобныя выдѣлки получили названіе «гобеленовъ» (gobelins; gobelins histories — гобелены съ историческими сюжетами, gobelins animés — гобелены съ сюжетами, заимствованными изъ міра животныхъ).

Эта фабрика, основанная еще въ первой половинѣ XVI столѣтія (при Францискѣ I) Жюлемъ Гобелиномъ, была по совѣту Кольбера, во второй половинѣ XVII столѣтія пріобрѣтена въ казну Людовикомъ XIV, а директоромъ ея былъ назначенъ знаменитый художникъ Ле-Бренъ. (Фигуры 1, 2 и 3 представляютъ бордюры ковра, исполненнаго подъ его руководствомъ). Жюль Гобелинъ былъ красильщикомъ при дворѣ Франциска I; онъ изобрѣлъ красную краску, такъ называемую, гобелиновую, въ которую и окрашивались нитки, служившія для тканья гобеленовыхъ ковровъ. — Ковры эти ткались на вертикально-натянутой основѣ и, не смотря на чрезвычайно трудное и кропотливое ихъ производство, при взглядѣ на прилагаемую таблицу можно заключить, что такого рода живопись, какъ въ краскахъ, такъ и въ формахъ можетъ справляться съ самыми тяжелыми препятствіями.

Фиг. 1—3. Бордюры съ одного ковра, сотканнаго по Ле-Брену въ 1665—72 г.
» 4—6. Бордюры съ одного ковра, сотканнаго по Ноэлю Куапель въ 1670—80 г.
» 7. Бордюръ съ одного ковра XVI столѣтія.
» 8. Стѣнной коверъ въ замкѣ Фонтенебло (XVI столѣтія).

Взято изъ:

«Histoire générale de la tapisserie».
«Guichard et Darcel, les tapisseries décoratives du garde-meuble».
«Daly, revue générale de l'architecture et des travaux publics».
«Rouam, les arts du tissu».

Таблица 72.

ФРАНЦУЗСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЭМАЛЕВАЯ ЖИВОПИСЬ НА МЕТАЛЛѢ, ЖИВОПИСЬ НА ФАЯНСѢ И МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ИНКРУСТАЦІИ.

Эмалевая живопись, какъ уже было говорено при таблицѣ 63, достигла высокой степени развитія въ Лиможѣ (Limoges). Въ фиг. 1—10 представляются намъ въ такой живописи не только мелкія и простыя золотыя украшенія, но и замысловатые завитки и даже фигурныя изображенія. Въ выборѣ красокъ почти уже не было ограниченія. Разница въ такомъ производствѣ нашего времени въ сравненіи съ средними вѣками заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что обработываемый эмалью металлъ совсѣмъ болѣе не выступаетъ наружу. Произведенія эмалевой живописи болѣе всего встрѣчаются, исполненныя сѣрыми тонами по сѣрому фону; золото вдѣлывалось повсюду, и если желали получить цвѣтныя изображенія, то это достигалось посредствомъ полу-прозрачныхъ эмалевыхъ красокъ.

Фиг. 11 и 12 представляютъ 2 коронующихъ украшенія фронтоновъ, сдѣланныхъ изъ фаянса, который любили употреблять именно при обработкѣ заключительныхъ украшеній фронтоновъ, башенъ и т. д. въ постройкахъ дворцовъ.

Фиг. 22.

Во французской орнаментикѣ XVI столѣтія большое значеніе имѣлъ живописецъ по фаянсу Бернаръ Палисси (Palissi), изъ произведеній котораго нѣкоторыя отдѣльныя части представлены въ фиг. 13—18.

Палисси первоначально занимался живописью на стеклѣ и въ этомъ отношеніи достигъ большого совершенства; прекрасныя стекла его работы были въ замкѣ Экуанъ, резиденціи коннетабля де-Монморанси; на нихъ Палисси представилъ, по рисункамъ Рафаэля, исторію Амура и Психеи, въ однихъ сѣрыхъ тонахъ. Вообще, живопись на стеклѣ около того времени во Франціи была очень развита и оставила множество превосходныхъ работъ не только въ церквахъ (между которыми особенно отличаются стекла въ церкви въ Руанѣ, въ Сенъ Жерве въ Парижѣ, въ Нотръ Дамъ, въ Шалонѣ на Марнѣ и многія другія), — но и въ домахъ знатныхъ людей, а также и другихъ частныхъ зажиточныхъ лицъ; хотя въ домахъ послѣднихъ окна и не всегда отличались величиной, но часто были въ высшей степени изящны. Лучшіе художники составляли для этихъ работъ картоны. Но къ концу XV столѣтія это искусство начинаетъ приходить въ упадокъ, художники не получаютъ почти никакихъ заказовъ и, по этой же причинѣ, Палисси оставляетъ свое искусство и берется за изученіе другой его отрасли — керамики, въ производство и въ живопись которой вскорѣ вноситъ интересныя нововведенія и усовершенствованія. Украшенія его фаянсовыхъ произведеній не плоскія, а состоятъ изъ роскошно-раскрашенныхъ рельефныхъ изображеній, полныхъ теплоты и свѣжести тоновъ. Именно онъ далъ тѣ произведенія, на которыхъ изображены вѣрно натурѣ всевозможныя созданія земли, воды и воздуха, растенія и плоды. Но ему обязаны своимъ происхожденіемъ и законченныя картины. Наконецъ, его орнаменты, которые онъ обыкновенно исполнялъ въ немногихъ краскахъ, принадлежатъ къ самымъ изящнымъ орнаментамъ французскаго ренессанса. Значеніе Палисси въ этомъ

отношеніи настолько велико, что съ нимъ связано совершенно новое направленіе и продолжительный успѣхъ всей послѣдующей орнаментаціи французскаго искусства.

Полтора столѣтія спустя послѣ Палисси, при французскомъ дворѣ пріобрѣлъ себѣ громкую извѣстность другого рода художникъ: придворный столяръ Людовика XVI, Буль (Boule). Онъ отличался особеннымъ умѣньемъ украшать различные предметы инкрустаціей.

Деревянныя работы, инкрустированныя различными металлами, перламутромъ, слоновою костью, черепахой, дорогими сортами дерева и т. д., принято называть по его имени работами — Boule (фиг. 21).

Фиг. 1 — 10. Орнаментація Лиможской утвари (эмаль на мѣди). Фиг. 1 — частная собственность. Фиг. 2 — въ галлереѣ Аполлона въ Луврѣ въ Парижѣ. Фиг. 3 и 4 — въ Баварскомъ Національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ.

» 11 и 12. Верхнія украшенія фронтона, изъ фаянса.

» 13 — 18. Орнаментація фаянсовой утвари Бернара Палисси. Изъ Луврскаго музея въ Парижѣ и частной собственности.

» 19 и 20. Бордюры краевъ фаянсовыхъ тарелокъ, изъ Руана.

» 21. Шкапикъ въ стилѣ Буль въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ

» 22. Фаянсовый кувшинъ изъ Руана.

Фиг. 21. Снята фабрикантомъ С. Бауэромъ въ Биберахѣ.

Остальное взято изъ:

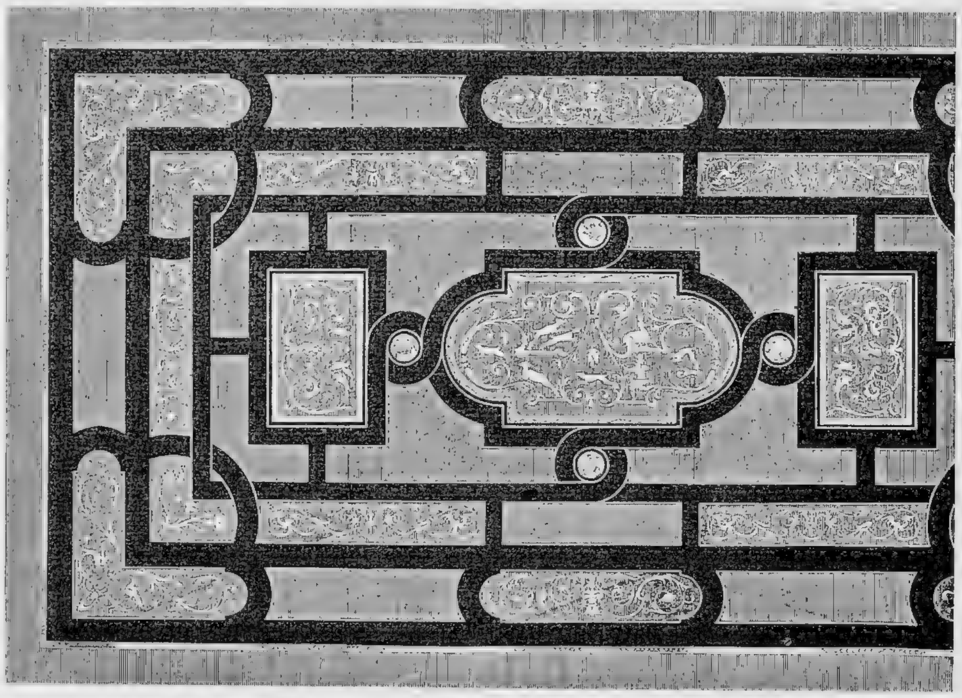
«Pottier, histoire de la faïence de Rouen».
«Daly, C., revue générale de l'architecture et des travaux publics».
«Sauzay & Delange, monographie de l'oeuvre de Bernard Palissy».
«Waring, art treasures of the united kingdom from the art treasures exhibition Manchester».
«Obernetter, bayrisches Nationalmuseum zu München».
«Rouam, Les arts du feu».

Таблица 73.

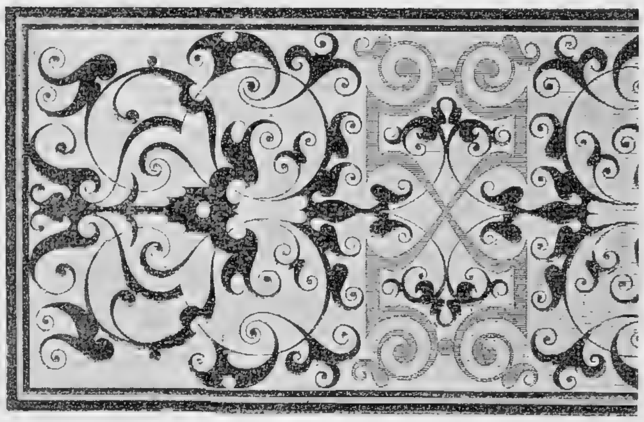
ФРАНЦУЗСКІЙ и НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛОСКІЕ ОРНАМЕНТЫ РАЗЛИЧНЫХЪ ТЕХНИКЪ.

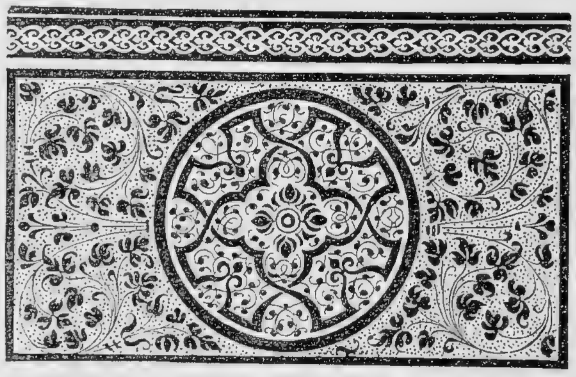
Произведенія различныхъ ремеслъ того времени имѣютъ особенную красоту, потому что въ украшеніяхъ ремесленныхъ произведеній живо принимало участіе само художество. Оружіе, ящички, утварь ежедневнаго употребленія и т. д. — всё имѣло разнообразнѣйшія украшенія, которыя въ деревянныхъ предметахъ произво-



Фиг. 22.



Фиг. 23.



Фиг. 24.

дились инкрустированіемъ изъ слоновой кости и т. п., въ металлическихъ — главнымъ образомъ — гравировкой и травленіемъ, а въ глиняныхъ произведеніяхъ — вдавливаніемъ узоровъ и разрисовкой.

Фиг. 1. Работа Boule на стѣнныхъ часахъ въ музеѣ Отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ (французскій ренессансъ).

» 2 и 3. Инкрустація изъ слоновой кости по черному дереву на столѣ, тамъ же (нѣмецкій ренессансъ).

» 4. Деревянная инкрустація на балдахинѣ кровати въ Золотомъ залѣ въ Урахѣ (нѣмецкій ренессансъ).

Фиг. 5 и 6. Деревянная инкрустація въ стѣнной нишѣ во Дворцѣ Юстиціи въ Дижонѣ (французскій ренессансъ).

» 7. Деревянная инкрустація шкапа, находящагося въ Равенсбургѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 8. Серебряная инкрустація на золотомъ бокалѣ въ сокровищницѣ Баварскаго Королевскаго дворца въ Мюнхенѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 9. Инкрустація изъ слоновой кости на пистолетѣ, находящемся въ Королевскомъ Историческомъ музеѣ въ Дрезденѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 10. Плоскій рельефъ на балдахинѣ кровати въ Золотомъ залѣ въ Урахѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 11. Плоскій рельефъ съ деревянной рамы съ вызолоченнымъ фономъ, находящейся въ музеѣ Клуни въ Парижѣ (французскій ренессансъ).

» 12. Мотивъ травленой гравированной работы Петра Флетнера (нѣмецкій ренессансъ).

» 13. Травленая работа на желѣзномъ замкѣ монастыря св. Креста, въ Королевскомъ Австрійскомъ Художественно-промышленномъ музеѣ въ Вѣнѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 14. Травленіе на желѣзной пилѣ въ Королевскомъ Историческомъ музеѣ въ Дрезденѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 15 и 16. Бордюры на крышкѣ серебрянаго, вызолоченнаго ящичка для денегъ, работы Венцеля Ямницера, въ сокровищницѣ Баварскаго Королевскаго дворца въ Мюнхенѣ (нѣмецкій ренессансъ).

» 17. Мотивъ травленой, гравированной работы (неизвѣстнаго нѣмецкаго мастера).

» 18 и 19. Бордюры съ такъ называемыхъ Оаронъ-сосудовъ въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ (французскій ренессансъ).

» 20 и 21. Плоские орнаменты на такъ называемыхъ Оаронъ-сосудахъ, тамъ же (французскій ренессансъ). (См. также таблицу 65).

» 22. Доска стола изъ чернаго дерева съ рѣзной инкрустаціей изъ слоновой кости, XVII столѣтія (нѣмецкій ренессансъ).

» 23. Инкрустированная деревянная работа, конца XVI столѣтія (нѣмецкій ренессансъ).

» 24. Работа, вытравленная на желѣзномъ денежномъ ящичкѣ.

Фиг. 11. По снимку фабриканта С. Бауэра въ Биберахѣ

» 7. По снимку Боша, преподавателя реальнаго училища въ Равенсбургѣ.

» 1—4 и 10. По снимкамъ художника Павла Гаага въ Штутгартѣ.

Остальное взято изъ:

«Souvageot, Palais, Châteaux, Hôtels et maisons de France du XV au XVIII siècle».
«Reynard, ornements des anciens maîtres».
«Sauvageot, musée impérial du Louvre».
«Gewerbehalle 1884»,
а также съ разныхъ фотографическихъ снимковъ.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ, ИНТАРСІАТУРА и ВЫШИВАНІЕ НА ПОЛОТНѢ.

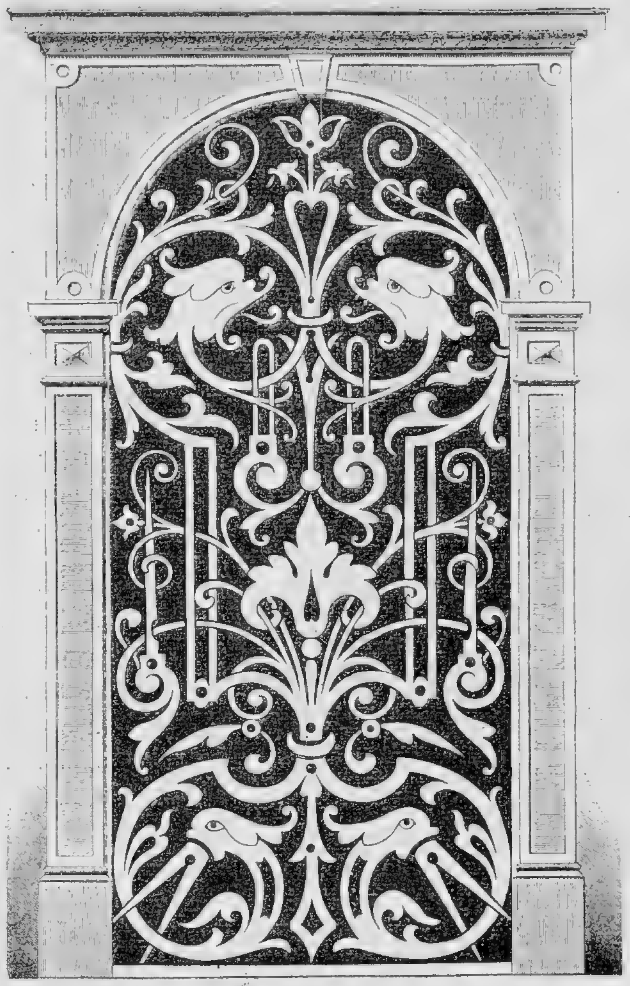
Готика наложила сильную печать на всѣ искусства Германіи; поэтому ренессансъ оказался ей болѣе чуждымъ въ своей основѣ и, проникая туда, вначалѣ прививался очень медленно. Даже въ самый цвѣтущій свой періодъ, нѣмецкій ренессансъ не отличался полною чистотою стиля, такъ какъ его идеи никогда въ Германіи вполнѣ не понимались; техническое выполненіе тамъ постоянно стояло на первомъ планѣ, вслѣдствіе чего упускалось изъ виду значеніе общаго замысла и композиціи. Стремленіе къ разнаго рода техническимъ трудностямъ и осложненіямъ въ выполненіи произведеній—повело въ скоромъ времени къ особеннымъ страннымъ видамъ деталей,—къ замысловатымъ зигзагамъ и узловатостямъ. Вмѣсто граціозныхъ завитковъ и чудныхъ, изящныхъ арабесковъ итальянскаго и французскаго ренессанса, здѣсь появляются неизящныя переплетающіяся чудовища и другія тяжелыя формы деталей. Такимъ образомъ, въ Германіи, на ряду съ простотой итальянской пластики, постоянно проявляется готическая манера; но, не смотря на это своеобразное направленіе, которое принимаетъ въ Германіи искусство въ эпоху возрожденія и чрезъ которое оно еще болѣе удаляется отъ античнаго, чѣмъ въ Италіи и во Франціи, — все же постоянно выступаютъ слѣды, и часто очень ясные, указывающіе на родину ренессанса. Такъ, фиг. 2—5 и 8 безусловно указываютъ на итальянское вліяніе, которое легко объясняется тѣмъ, что авторы этихъ произведеній совершали артистическія путешествія по Италіи, чтобы имѣть возможность на мѣстѣ тщательно изучить новое искусство. Съ этою цѣлью Италію уже давно посѣщали многіе германскіе и фламандскіе художники, работая въ мастерскихъ извѣстныхъ тогда итальянскихъ художниковъ; напримѣръ, тамъ продолжительное время проживалъ Альбрехтъ Дюреръ, распространеніе гравюръ котораго въ Германіи оказало сильный толчекъ къ новому направленію, а Рожеръ Брюгскій прожилъ почти всю жизнь въ Италіи.

Фиг. 8.

Распространенію въ Германіи принциповъ искусства возрожденія сильно помогла и литература. Въ Италіи, какъ уже было прежде сказано, издавались одно за другимъ сочиненія классическихъ авторовъ, множество изъ которыхъ относились спеціально къ искусствамъ. Особенно интересна въ этомъ отношеніи дѣятельность Альдуса Мануція, въ высшей степени образованнаго человѣка, просвѣщеннаго издателя и знатока типографскаго искусства, который въ концѣ XV столѣтія издалъ множество сочиненій классическихъ авторовъ. Въ числѣ этихъ изданій была и знаменитая книга Фра-Колонны «Гипнеротомахія» или «Сонъ Полифила», снабженная множествомъ превосходныхъ рисунковъ, гравированныхъ на деревѣ, представлявшихъ самое тщательное изученіе античной орнаментики. Такого рода изданія, проникнувъ въ Германію, гдѣ царствовали средне-вѣковые типы декоративнаго искусства, должны были измѣнить его характеръ, внеся съ собою новые, совершенно противуположные имъ элементы.

Упомянутыя формы (фиг. 2—5) показываютъ, что предпочитались свѣтлые и веселые тона на совершенно безцвѣтномъ или, по крайней мѣрѣ, на почти безцвѣтномъ фонѣ. По своему характеру, онѣ имѣютъ нѣкоторое сходство съ древне-римскими украшеніями. Это-же можно сказать и о фиг. 1; творца этой и другихъ подобныхъ декорацій въ домѣ нѣкоего богача Фуггера можно предполагать въ лицѣ какого нибудь итальянскаго мастера, котораго, вѣроятно, по обычаю того времени, Фуггеръ вызвалъ изъ Италіи и поручилъ разукрасить свой богато и роскошно построенный домъ.

Фиг. 6 представляетъ одну изъ многочисленныхъ инкрустированныхъ работъ, которыя вызываютъ справедливое удивленіе нашего времени, какъ прелестью рисунка, изяществомъ орнамента и неисчерпаемымъ разнообразіемъ мотивовъ, такъ и, дѣйствительно, поразительнымъ терпѣніемъ и трудомъ. И при этихъ работахъ обращалось много вниманія на то, чтобы усилить впечатлѣніе раскраской, причемъ оттѣненія достигались путемъ выжиганія. Средняя часть этой фигуры обнаруживаетъ образованіе орнамента, свойственное нѣмецкому ренессансу; происхожденіе его несомнѣнно надо искать въ кузнечномъ искусствѣ, достигнувшемъ въ то время высокой степени развитія. А именно, въ данномъ случаѣ совершенно подражали плоскимъ металлическимъ обивкамъ съ ихъ заклепками и гвоздями; ленты, которыми заканчиваются скопированные такимъ образомъ металлическіе листы, часто выработывались въ стилизированную листву или же загибались и закручивались.



Фиг. 9.

Фиг. 9, представляющая украшеніе съ хоровыхъ сѣдалищъ въ церкви св. Екатерины въ Кремницѣ (въ Венгріи), даетъ образецъ деревянной интарсіатуры нѣмецкаго ренессанса.

Что касается вышиванія по полотну, то, навѣрное, всѣмъ извѣстно, какимъ заботливымъ попеченіемъ оно пользовалось въ нѣмецкой семьѣ. Даже сами великіе художники, какъ оба Гольбейна, не считали унизительнымъ для своего достоинства поддерживать собственноручными эскизами эту отрасль художественной промышленности.

Фиг. 1. Стѣнная живопись изъ купальни въ домѣ Фуггера въ Аугсбургѣ.
» 2, 3 и 5. Стѣнная живопись въ Рыцарскомъ залѣ замка Траусницъ въ Ландсгутѣ.
» 4. Плафонная живопись тамъ-же.
» 6. Инкрустированная работа по дереву на крышкѣ ящика.
» 7. Вышитый бордюръ на полотняной скатерти.
» 8. Фреска въ королевскомъ замкѣ Траусницъ въ Ландсгутѣ.
» 9. Интарсія съ хоровыхъ сѣдалищъ церкви Св. Екатерины въ Кремницѣ (въ Венгріи) начала XVII столѣтія.

Фиг. 1. Снято художникомъ Павломъ Гаага въ Штутгартѣ.
» 2—5. » Г. Грефомъ, директоромъ отдѣленія ремесленной общеобразовательной школы въ Мюнхенѣ.
» 6. » Фабрикантомъ С. Бауэромъ въ Биберахѣ.
» 7. Съ оригинала, находящагося у кондитера Шауфеля въ Швабскомъ Галлѣ.
» 8. Съ «Gewerbehalle» 1880.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ.

Въ ряду другихъ отраслей художественной промышленности, вообще широко процвѣтавшихъ и развивавшихся въ эпоху возрожденія, живопись на стеклѣ составляетъ въ этомъ отношеніи нѣкоторое исключеніе.

Фиг. 4.

Расписанныя стекла, преимущественно въ видѣ щитовъ съ эмблематическими или историческими и разными другими изображеніями, вообще составляли нерѣдкость въ ратушахъ и другихъ общественныхъ зданіяхъ, или въ рыцарскихъ замкахъ и въ домахъ гражданъ, и особенно отличались изяществомъ въ выполненіи; но, тѣмъ не менѣе, на той почвѣ, на которой этому искусству всего болѣе было основаній для развитія, а именно въ церковной архитектурѣ,—оно все болѣе и болѣе вытѣснялось.

Однако же впослѣдствіи, своими усиліями взять перевѣсъ надъ обыкновенной живописью, оно снова увлекается обширными композиціями, которыя, строго говоря, совершенно противорѣчатъ самымъ существеннымъ законамъ живописи на стеклѣ.

Въ своихъ границахъ живопись на стеклѣ удерживается еще, напримѣръ, въ картинахъ, написанныхъ на стеклахъ въ часовнѣ въ королевской резиденціи въ Мюнхенѣ, изображенныхъ на прилагаемой таблицѣ. Онѣ, главнымъ образомъ, служатъ декоративнымъ цѣлямъ и, не смотря на то, что обнаруживаютъ стремленіе къ извѣстному натурализму, все же прекрасно выполнены.

Фиг. 5 представляетъ образецъ печного изразца. Въ Германіи очень любили облицовывать печи изразцами въ архитектурно-скульптурномъ стилѣ; эти изразцы были обыкновенно одноцвѣтные и лѣпные (хотя иногда и тисненые). Въ XVII столѣтіи одноцвѣтные изразцы уступили мѣсто росписнымъ по бѣлой эмали, которые уже не часто сочетаются въ одну общую композицію, а большею частью представляютъ повтореніе отдѣльныхъ узоровъ.

Фиг. 1—3. Живопись на стеклахъ купола богатой часовни въ королевской резиденціи въ Мюнхенѣ.

» 4. Круглый медальонъ съ гербомъ Ф. Эрлаха съ хоровыхъ оконъ въ Гиндельбанкѣ (1521).

» 5. Печной изразецъ въ Германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ (XVI столѣтія).

Взято изъ: «Zettler, Enzler und Stockbauer. Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle in der Königl. Residenz zu München».
«Meisterwerke schweizericher Glasmalerei».

Фиг. 5.

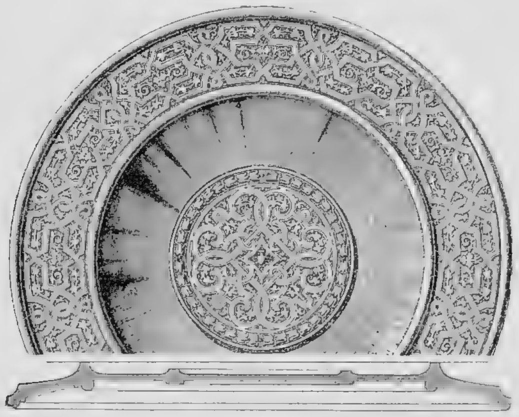
Таблица 76.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

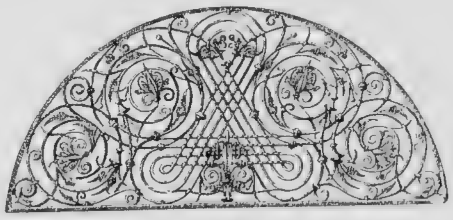
МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

Изображенія на прилагаемой таблицѣ относятся только къ одной особенной отрасли разнообразно широкой области металлическихъ работъ, а именно къ произведеніямъ мастеровъ, дѣлавшихъ латы, шлемы, брони и т. д. Многіе изъ такихъ предметовъ оружія и вооруженія, вслѣдствіе ихъ удивительной художественности исполненія и безконечнаго разнообразія въ украшеніяхъ ихъ поверхности — завиткахъ, окаймленіяхъ и проч., долгое время слыли за произведенія величайшихъ итальянскихъ мастеровъ, которые ихъ производили, главнымъ образомъ, при французскомъ дворѣ. Нѣсколько десятковъ лѣтъ тому назадъ было, однако, сдѣлано нечаянное открытіе, что большинство изъ этихъ предметовъ, и именно лучшіе изъ нихъ, суть нѣмецкаго происхожденія, такъ какъ, главнымъ образомъ, для этой цѣли во Францію были призваны Францискомъ I и Генрихомъ II именно нѣмецкіе мастера.

Фиг. 7.



Фиг. 8.



Фиг. 9.

Эти брони, щиты, шлемы и т. д. были роскошнѣйшимъ образомъ разукрашены или цѣлыми картинными изображеніями, или отдѣльными фигурами, звѣрями, птицами, сказочными существами, а также цвѣтами и орнаментальными завитками; въ позднѣйшее время завитки и свернутыя ленты, также какъ и кар-

туши, получили въ орнаментаціи преимущество, какъ и въ итальянскомъ и французскомъ ренессансѣ, такъ что болѣе тонкій растительный орнаментъ прежняго времени долженъ былъ уступить имъ свое мѣсто.

Въ описанномъ производствѣ вошло въ примѣненіе частью травленіе, частью гравированіе, частью черненіе металловъ; но еще чаще такія произведенія ковались и чеканились, такъ что орнаментальныя изображенія выступали рельефно.

Фиг. 9 представляетъ верхнюю часть желѣзной оконной рѣшетки — образецъ кузнечнаго ковальнаго производства, которое въ XVI столѣтіи достигло въ Германіи большого совершенства и широкаго примѣненія.

Фиг. 1—6. Изображенія доспѣховъ изъ «Кабинета оригинальныхъ рисунковъ старинныхъ мастеровъ» въ Мюнхенѣ.

» 7. Шлемъ, покрытый рельефными украшеніями съ чернью, въ Австрійскомъ художественно-промышленномъ музеѣ (XVII столѣтія).

» 8. Верхній видъ и разрѣзъ вызолоченнаго блюда для подношеній (XVI столѣтія).

» 9. Желѣзная оконная рѣшетка въ ратушѣ въ Нюрнбергѣ (XVII столѣтія). Кузнечное производство.

» 10. Украшеніе чаши, исполненной Іеронимомъ Баннгомъ изъ Нюрнберга.

Взято изъ: «Hefner-Alteneck, Original-Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige».
«Wessely, das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwicklung».

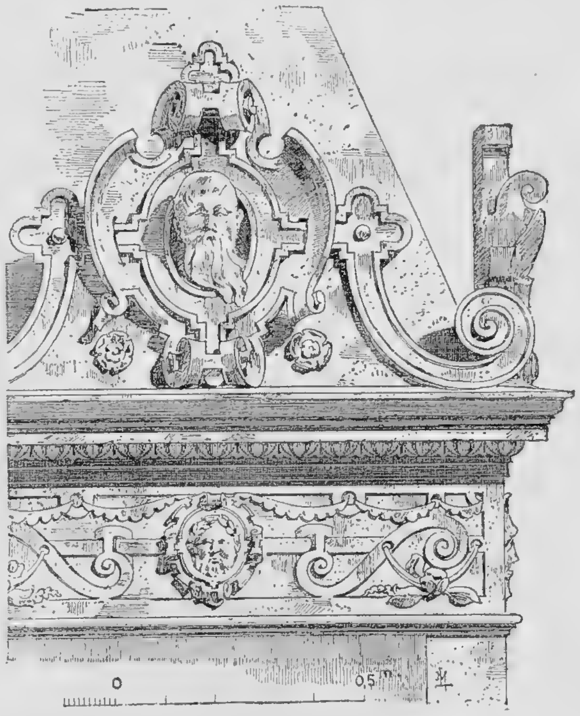
Фиг. 10.

Таблица 77.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

РАСКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРА.

Оживлять красками свои скульптурныя произведенія, художниковъ эпохи возрожденія заставила ихъ любовь къ жизненнымъ изображеніямъ. Такимъ образомъ, большой великолѣпный потолокъ рыцарскаго зала въ замкѣ близъ Гейлигенберга почти весь покрытъ красками, подобранными въ прекраснѣйшей взаимной гармоніи, которыя служатъ тому, чтобы еще болѣе выдвинуть пластическія изображенія. Фиг. 1—10 представляютъ части этого расписаннаго потолка. Точно также и фиг. 12 и 13 (изображающія разукрашенные стѣнные медальоны для прикрѣпленія къ нимъ оленьихъ роговъ, какъ трофеевъ охоты), а также фиг. 11—получаютъ черезъ раскраску своеобразную прелесть, которая не могла бы быть достигнута путемъ исключительно обыкновенной рѣзьбы изъ дерева или ваянія изъ камня.



Фиг. 14.

Въ скульптурныхъ произведеніяхъ изъ дерева и камня болѣе поздняго нѣмецкаго ренессанса замѣтно преобладаніе картушей и ленточнаго орнамента, изъ которыхъ послѣдній даетъ основаніе къ композиціямъ интересныхъ переплетеній и всякаго рода различныхъ сопоставленій.

Женская фигура, изображенная на рисункѣ 11, представляетъ супругу герцога Людвига, строителя лѣтняго павильона въ Штутгартѣ,—Урсулу, урожд. графиню Пфальцъ съ Рейна. Въ этомъ павильонѣ, къ сожалѣнію болѣе не существующемъ, на изображенномъ консолѣ въ дѣйствительности стояла однако же другая фигура, къ которой и относится изображенный гербъ. Около 50 подобныхъ сводовыхъ консолей украшали когда то арочные ходы, окружавшіе эту роскошную постройку.

Фиг. 1—10. Части рельефнаго расписаннаго деревяннаго потолка въ рыцарскомъ залѣ замка въ Гейлигенбергѣ.

» 11. Консоль при началѣ свода съ арочныхъ ходовъ бывшаго лѣтняго павильона въ Штутгартѣ.

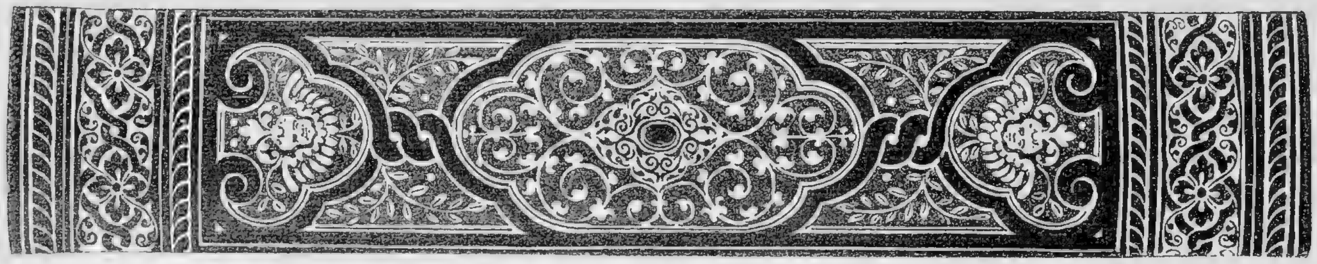
» 12 и 13. Стѣнные щиты, рѣзанные изъ грушеваго дерева, въ музеѣ отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ, принадлежавшіе когда-то украшеніямъ одной охотничьей комнаты семейства Бессереръ въ Ульмѣ. Къ овальнымъ среднимъ частямъ прикрѣплены рѣзныя оленьи головы съ рѣдкими натуральными оленьими рогами.

» 14. Украшеніе камина въ ратушѣ въ Либенштейнѣ.

Фиг. 1—10. Со снимковъ Г. Дольмеча.

» 11—13. » » художника Гаага въ Штутгартѣ.

» 14. Взято изъ «Paulus, Kunst-und Altertumsdenkmale».



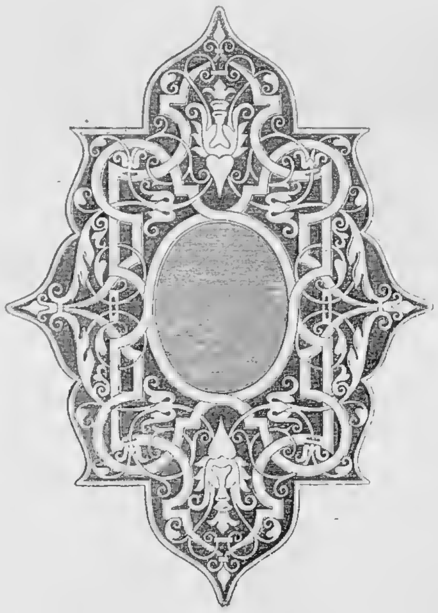
Фиг. 37.

Таблица 78.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ.

Матеріаломъ для книжныхъ переплетовъ почти всегда служила кожа. Для ихъ разукрашиванія въ цвѣтущее время всегда примѣнялись плоскіе орнаменты. Вначалѣ, контуры рисунка остро врѣзывались и углублялись мѣста, непокрытыя рисункомъ, т. е. служившія для него фономъ. Позднѣе, на помощь этому брали небольшіе металлическіе штемпели, или клейма; ихъ рисунокъ, повторяемый одинъ около другого, образовывалъ окаймляющій бордюръ переплета. Углы при этомъ способѣ особенно не обработаны, т. е. бордюры соединяются совершенно случайно. — Такіе бордюры часто окаймляли переплеты въ нѣсколько рядовъ, и чрезмѣрная узкость средняго, непокрытаго пространства заполнялась въ поперечномъ направленіи вставкой особеннаго поперечнаго бордюра; такое заполненіе часто достигалось также и тѣмъ, что рисунокъ клейма вбивался или вдавливался двойными и симметричными рядами (фиг. 5 и 35). Маленькія среднія пространства заполнялись тогда обыкновенно или узорами матерій, или угловыми и срединными украшеньями (фиг. 9—11, 13, 14, 23—26, 28—32 показываютъ образцы послѣдняго рода).



Фиг. 38.

При этомъ, на нѣкоторыхъ переплетахъ встрѣчались также свободнаго характера, часто цвѣтныя, арабески и ленточныя переплетенія (сравни табл. 70, фиг. 6 и 7), которыя въ цвѣтущій періодъ имѣли еще окаймленія бордюрами; позднѣе эти окаймленія не дѣлались и замѣнялись угловыми украшеніями, живо напоминающими металлическія обивки.

Самые драгоцѣнные переплеты, конечно, были съ натуральными металлическими обивками, которыя иногда дѣлались изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Въ такомъ случаѣ, украшенія обыкновенно были пластическія, литыя или вычеканенныя; фиг. 1, въ противуположность сказанному, указываетъ также на простой выпиленный и потомъ гравированный орнаментъ изъ серебра.

Надо еще добавить, что корешокъ переплета разукрашивался очень изящнымъ способомъ: или посредствомъ углубленій образовывали въ кожѣ выпуклости — подушечки, или дѣлались дѣленія корешка углубленными горизонтальными линіями. Происходившія вслѣдствіе этого пространства заполнялись простенькими орнаментами.

Фиг. 1. Обитая серебромъ доска книжнаго переплета (въ натуральную величину) изъ коллекціи отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 2—36. Украшенія на переплетахъ изъ свиной кожи изъ королевской ручной библіотеки въ Штутгартѣ.
» 37. Корешокъ книжнаго переплета изъ Городской библіотеки въ Бреславлѣ.
» 38. Орнаментъ на тисненомъ пергаментѣ для книжнаго переплета (1554 г.).

Фиг. 1—36. Снято Г. Дольмечемъ.
» 37. Взято изъ «Gewerbehalle».

Таблица 79.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

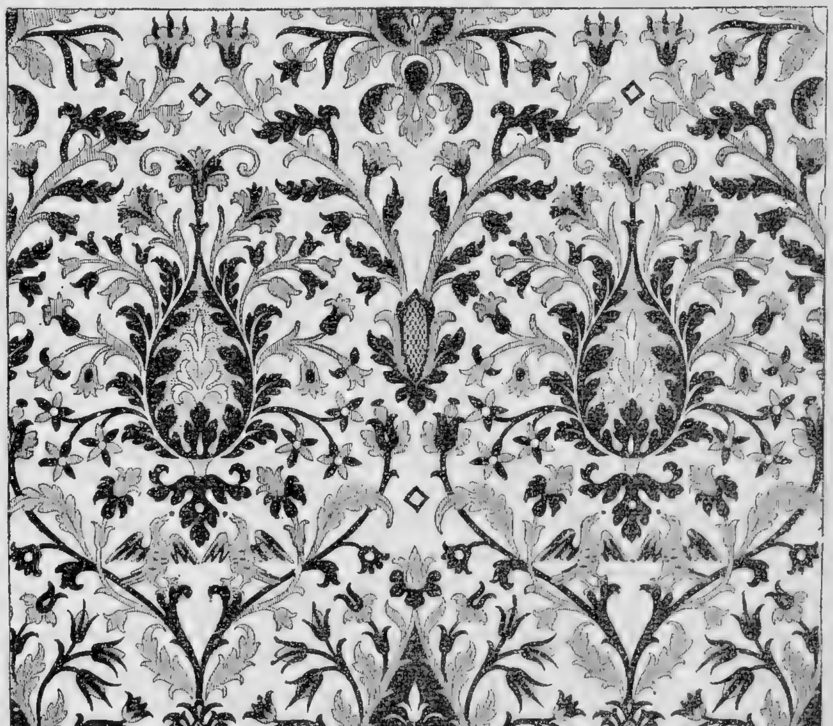
ВЫШИВАНІЕ и ТКАНЬЁ.

Характеръ украшеній въ вышиваніи, конечно, существенно обусловливается способами техники; однако-же, какъ разъ въ прилагаемой таблицѣ громадное различіе между фигурами 3 и 4 съ одной стороны и фиг. 1 и 5 съ другой — основано болѣе на томъ, что въ первыхъ не въ малой степени замѣтны готическіе отголоски, между тѣмъ какъ во вторыхъ—образцами для художниковъ скорѣе служили восточные мотивы. Особенно красивыя переплетенія въ фиг. 5, равно какъ и прекрасное заполненіе плоскости въ той же фиг. и въ фиг. 1 напоминаютъ зрителю орнаментацію Востока. Въ фиг. 7 тканье обнаруживаетъ въ полномъ смыслѣ ясное сродство съ персидскимъ.

Но, не смотря на все это, въ этихъ самыхъ мотивахъ ренессансъ всетаки сохраняетъ своеобразную внѣшность и самостоятельный характеръ. (Фиг. 1, 5, 6).

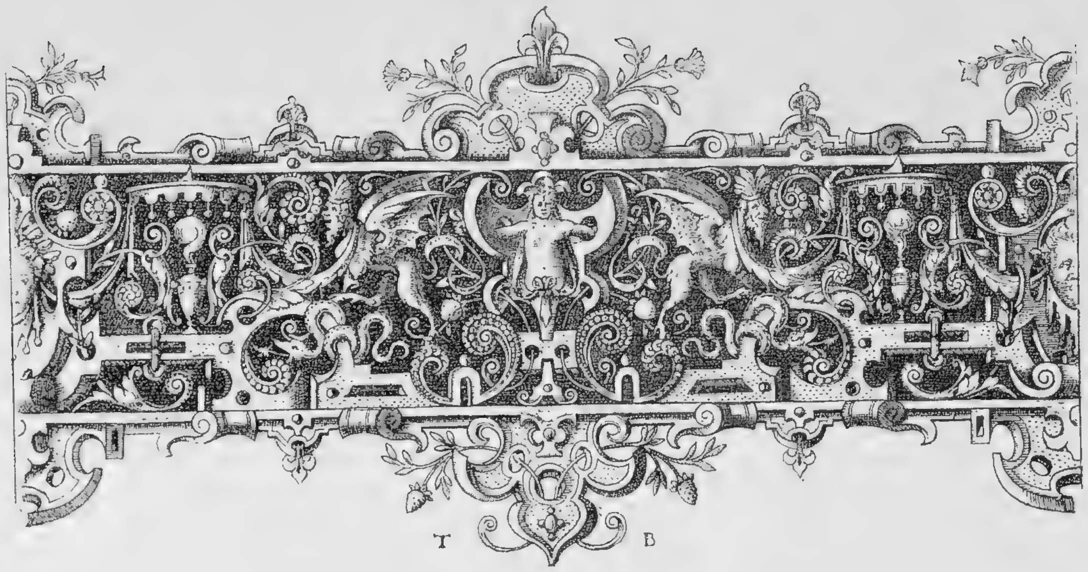
Вышиваніе, изображенное на фиг. 5, относится къ первымъ годамъ XVII столѣтія, къ тому самому времени, когда мюнхенскіе мастера, вышивавшіе шелкомъ, пользовались широко распространившейся извѣстностью.

Фиг. 1. Крестиками вышитый столовый коверъ, составляющій собственность кондитера Шауффеля въ Швабскомъ Галлѣ.
» 2. Вышиваніе по полотну, изъ баварскаго Національнаго музея въ Мюнхенѣ.
» 3. Вышитый ковровый бордюръ, оттуда-же.
» 4. Коверъ, вышитый на сукнѣ. Тамъ-же (1560—1590).
» 5. Бордюръ занавѣси, аппликатурная вышивка по бархату (16 сантим. шириною), изъ богатой капеллы въ королевской резиденціи въ Мюнхенѣ (начала XVII столѣтія).
» 6. Бордюръ вышитаго золотомъ кожаннаго мѣшка, въ баварскомъ Національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ.
» 7. Образецъ тканой матеріи, въ церкви въ Вейнгартенѣ.



Фиг. 7.

Фиг. 1—5. Снято художникомъ Павломъ Гаага въ Штутгартѣ.
» 6. Взято изъ: «Zettler, Enzler und Stockbauer. Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle in der Kgl. Residenz in München».
» 7. Со снимка Боша, главнаго преподавателя реальной школы въ Равенсбургѣ, рисовано тамъ-же Г. Вернеромъ.



Фиг. 14.

Таблица 80.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

УКРАШЕНІЯ ТИПОГРАФСКАГО ИСКУССТВА.

Обычай украшать произведенія печати художественными заглавными буквами, окаймленіями и т. под. почти настолько же старъ, какъ и само искусство книгопечатанія. Вначалѣ господствовали еще, конечно, готическія формы, въ которыхъ и вращались, но переворотъ XV и XVI столѣтій указалъ и въ этой отрасли искусства начало новаго времени. Окончательное и рѣшающее значеніе имѣла особенно дѣятельность величайшихъ нѣмецкихъ художниковъ того періода — Гольбейна, Дюрера и др. Они постоянно создавали новые изящные алфавиты, сами рисовали начальные листы, конечныя украшенія и т. д. и, такимъ образомъ, поставили искусство книгопечатанія на высокую ступень.— Цѣлый рядъ городовъ славился своими типографіями, и когда, начиная съ тридцатыхъ годовъ XVI столѣтія окончился уже періодъ великихъ мастеровъ, потомство все-же могло еще долго пользоваться оставленнымъ ему запасомъ. При этомъ было неизбѣжно, что со временемъ, какъ и вообще въ ренессансѣ, такъ и здѣсь появился упадокъ, и до какихъ заблужденій доходили при гравированіи орнаментики на деревѣ, можетъ служить примѣромъ фиг. 15.

Таблица 64 показываетъ намъ, что нѣмецкая книжная орнаментика не имѣетъ причинъ бояться сравненія съ французскою, не смотря и на то, что она часто бываетъ немного грубѣе послѣдней.

Фиг. 1. Окаймленіе заглавнаго листа (1519), вѣроятно Іеронимуса Гопфера.
» 2. Буква, Альбрехта Дюрера.
» 3. Фризъ (1539), А. Альденгрефера.
» 4. Буква изъ алфавита «Танецъ мертвецовъ», Ганса Гольбейна.
» 5. Каймовое украшеніе изъ молитвенника короля Карла V, Альбрехта Дюрера.
» 6. Фризъ (1528), Г. С. Бегама.
» 7. Буква (1518), неизвѣстнаго мастера.
» 8. » Павла Франка.
» 9. » Іоста Амана.
» 10. » (1527—1532), изъ дѣтскаго алфавита Ганса Гольбейна.
» 11. » неизвѣстнаго мастера.
» 12. Фризъ, І. Бинка.
» 13. Буква, П. Франка.
» 14. Заголовочное украшеніе, Теодора де-Бри.
» 15. Заключительное украшеніе, І. Г. фонъ Беммеля.

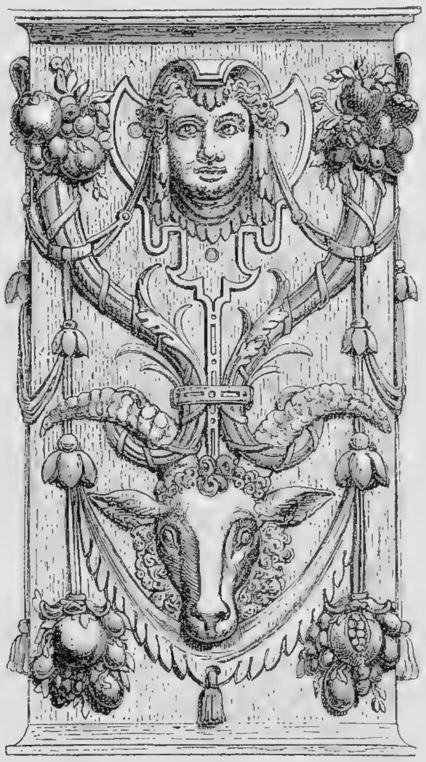
Фиг. 15.

Таблица 81.

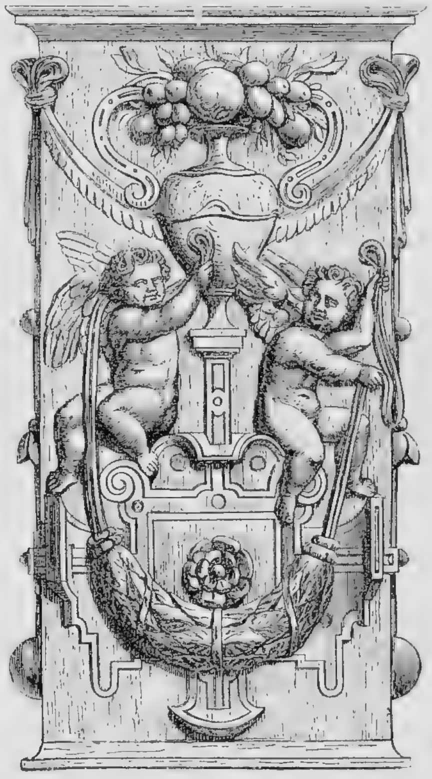
НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

РАЗРИСОВАННАЯ СКУЛЬПТУРА.

Рисунки на прилагаемой таблицѣ представляютъ дальнѣйшія детали потолка въ большомъ рыцарскомъ залѣ замка Гейлигенберга, о которомъ уже говорилось при таблицѣ 77. Этотъ потолокъ весь выточенъ изъ липоваго дерева и богато раскрашенъ, при чемъ особенно много употреблено голубого, краснаго, зеле-



Фиг. 6.

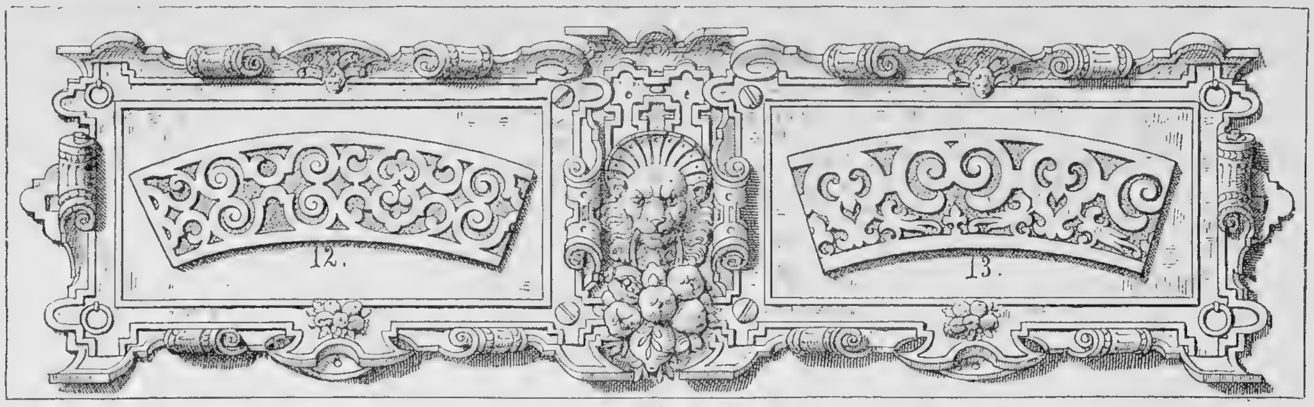


Фиг. 7.

наго цвѣтовъ, золота и серебра. Но, не смотря на это богатство красокъ и изумительно большое разнообразіе всевозможныхъ лиственныхъ завитковъ, ленточныхъ украшеній, фигуръ и т. д., онъ, тѣмъ не менѣе, не производитъ, такъ сказать, переполненнаго и неспокойнаго впечатлѣнія, но, какъ и прежде было замѣчено, его общее впечатлѣніе, во всякомъ случаѣ, пріятное для глаза и гармоничное.

Фиг. 1 — 5. Части расписаннаго деревяннаго потолка въ рыцарскомъ залѣ замка Гейлигенбергъ.
» 6 и 7. Украшенія пилястровъ съ хоровыхъ сѣдалищъ въ такъ называемомъ «Kapitelstube» въ соборѣ въ Майнцѣ.

Фиг. 1 — 5 снято Г. Дольмечемъ.
» 6 и 7 по «Gewerbehalle».



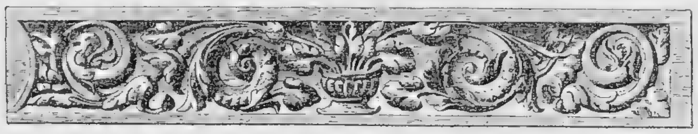
11.

Таблица 82.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ и ИЗЪ ДЕРЕВА.

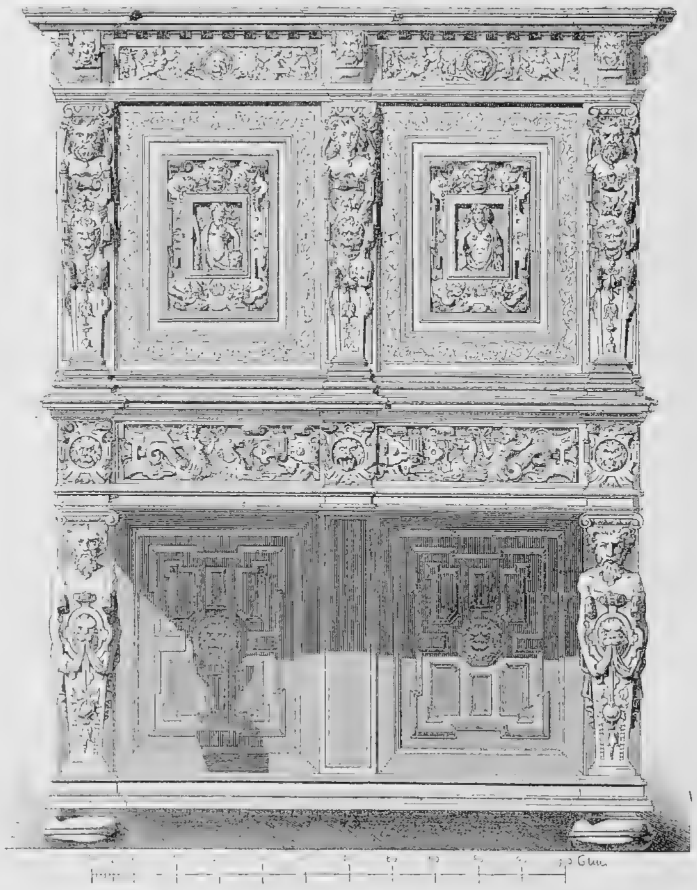
Если мы можемъ въ общемъ опредѣлить разницу между итальянскимъ и нѣмецкимъ ренессансомъ тѣмъ, что, при одинаковой полнотѣ формъ, итальянскій ренессансъ отличается бо́льшимъ изяществомъ и элегантностью, особенно въ фигурномъ элементѣ, и тѣмъ, что въ немъ обнаруживается лучшее распредѣленіе украшеній на плоскостяхъ, то, тѣмъ не менѣе, нельзя также отрицать, что масса произведеній нѣмецкаго искусства можетъ быть поставлена наравнѣ съ итальянскимъ. О томъ свидѣтельствуютъ орнаментальныя украшенія на множествѣ великолѣпныхъ строеній ренессанса, находящихся въ Германіи.



Фиг. 14.

Фиг. 1. Герма съ надгробныхъ памятниковъ вюртембергскихъ князей на хорахъ «Stiftskirche» въ Штутгартѣ.
» 2. Заполненіе пилястра въ большомъ залѣ ратуши въ Нюрнбергѣ.
» 3. Орнаментація двери въ зданіи Отто-Генриха замка въ Гейдельбергѣ.
» 4. Цоколь надгробнаго памятника фамиліи Шенкенъ изъ Лимпурга, на хорѣ городской церкви въ Гайльдорфѣ.
» 5—10. Вырѣзанныя изъ дерева орнаментальныя заполненія и фризы съ потолка зала въ замкѣ Іеверъ.
» 11. Орнаментальное заполненіе надгробнаго памятника въ городской церкви въ Беннигеймѣ.
» 12 и 13. Арочные фризы изъ замка въ Мерзебургѣ.
» 14. Рѣзной орнаментъ для фриза въ Баварскомъ музеѣ въ Мюнхенѣ (начала XVI столѣтія).
» 15. Шкапъ, образецъ рѣзьбы изъ дерева.

Фиг. 4. Снято Г. Дольмечемъ.
11. Снято рисовальщикомъ Г. Курцемъ.
Остальное воспроизведено по фотографіямъ.



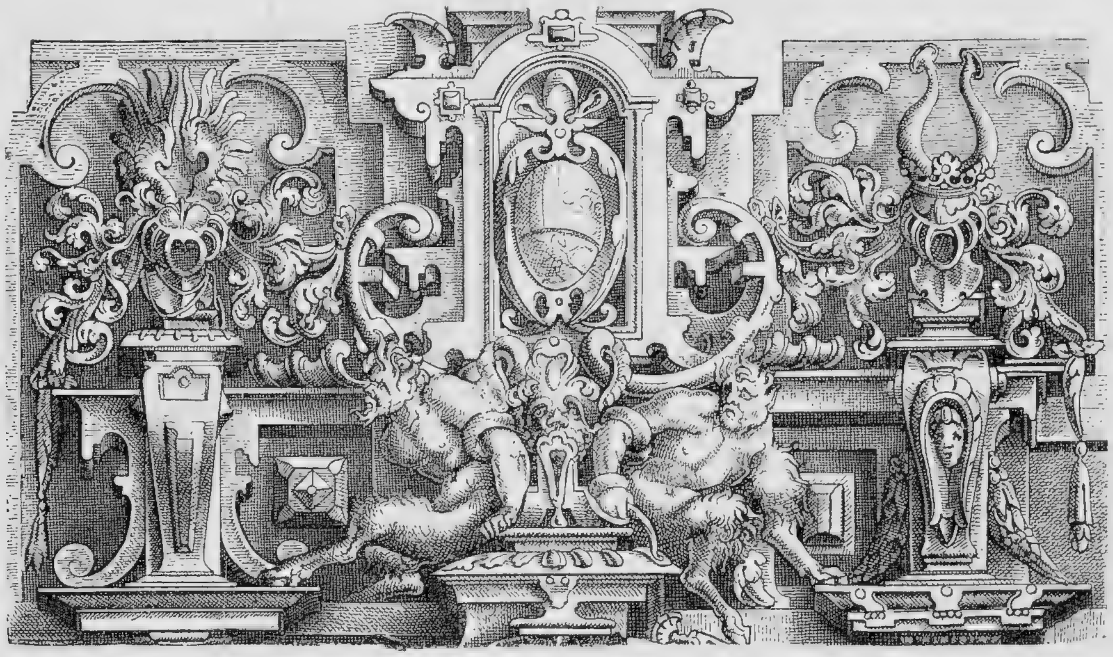
Фиг. 15.

Таблица 83.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

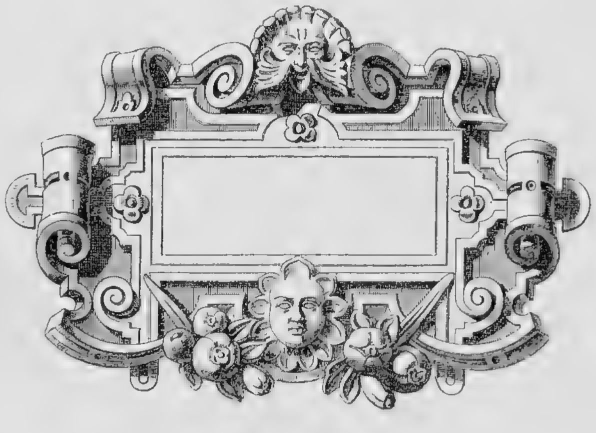
СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ, ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ и ИЗЪ ДЕРЕВА.

Въ сравненіи съ тѣми образцами нѣмецкой стѣнной живописи, которые были приложены при табл. 74 и которые ясно указываютъ на итальянское вліяніе,— примѣры настоящей таблицы представляютъ совершенную противуположность. Здѣсь, въ картушеобразныхъ обрамленіяхъ, съ ихъ фантастическими сильными



Фиг. 9.

волютами и красивыми подвѣсками ясно обнаруживается тяжелая своеобразность нѣмецкаго декоративнаго искусства начала XVII столѣтія. Въ Германіи, въ отношеніи церковнаго декоративнаго искусства, остались вѣрны готикѣ до глубины XVI столѣтія, и только во второй половинѣ XVI столѣтія въ церковную архитектуру проникъ новый стиль; но, не смотря на то, все-же появлялись ребрами покрытые своды съ ихъ прекрасно раскрашенными замочными камнями, стрѣльчатыя оконныя формы, часто еще выработанныя Masswerk'омъ, и тому подобные отголоски средневѣковаго искусства. Въ непосредственной связи съ этимъ, рука декоратора старалась общее впечатлѣніе вызвать совершенно своеобразной выработкой деталей, сильныя краски которыхъ и богатство украшенія золотомъ еще достаточно напоминали полихромію средневѣковья; однако же, ихъ формировка дышетъ совершенно новымъ чувствомъ и въ этомъ сліяніи вызываетъ гармонію, возбуждающую въ зрителѣ художественно-благородное настроеніе. Совсѣмъ такое впечатлѣніе получается при видѣ внутренности знаменитой городской церкви въ Фрейденштадтѣ, выстроенной герцогскимъ архитекторомъ Генрихомъ Шикгардтомъ фонъ Герренбергомъ; о ея прекрасной, богатой обстановкѣ свидѣтельствуютъ рисунки прилагаемой таблицы. Въ деталяхъ этихъ украшеній—произведеній художника Якова Цуберлейна,—уже порядочно замѣтна нѣсколько



Фиг. 10.

произвольная и дикая фантазія, которую мы еще въ большей степени встрѣчаемъ въ произведеніяхъ Вендель-Диттерлейна (см. фиг. 9); если же внимательнѣе всмотрѣться въ упомянутую церковь, какова тамъ роскошь красокъ, покрывающихъ многочисленные сводовые замочные камни, богато разрисованныя оконныя и дверныя окаймленія, консоли и гермы, разукрашенные волютами, масками и фруктами, также какъ перила хоровъ, алтаря и каѳедры, покрытыя фигурными расписанными рельефными украшеніями, — и какъ все это производитъ благородный общій аккордъ,—то придется глубоко уважать тотъ періодъ искусства, тѣмъ болѣе, что въ то время при художественной постройкѣ протестантскихъ церквей надо было покончить со старыми традиціями и изъ чисто раціональнаго взгляда образовать новыя формы; этотъ опытъ именно въ Фрейденштадтской церкви и былъ достигнутъ въ высшей степени интереснымъ образомъ.

Фиг. 1—8. Части расписанныхъ стѣнныхъ декорацій въ городской церкви въ Фрейденштадтѣ. Снято Робертомъ Кнорромъ, преподавателемъ Королевской Художественно-Промышленной школы въ Штутгартѣ.

» 9. Украшеніе надъ дверью, Вендель — Диттерлейна, художника въ Страсбургѣ 1598 г. Взято изъ его сочиненія «Architectura».

» 10. Орнаментальный щитъ, украшавшій бывшій лѣтній павильонъ въ Штутгартѣ, построенный въ 1580—1593 гг. архитекторомъ Беромъ, разобранный въ 1845 г.

Таблица 84.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Прилагаемая таблица представляетъ прекрасный, хотя и совсѣмъ особенный родъ стѣнной живописи. Совершенно въ этомъ родѣ разукрашенъ, такъ называемый, золотой залъ въ замкѣ Урахъ. Въ общемъ стѣны— гладкія, но расписаны такъ, что представляютъ отдѣльныя поля, всѣ безъ исключенія декорированныя такого рода орнаментальными украшеніями, которыя невольно напоминаютъ образцы желѣзной техники. Особенно это проявляется въ разнообразныхъ переплетеніяхъ и окаймленіяхъ. Хотя частое повтореніе пальмоваго дерева съ изреченіемъ «Attempo» (см. фиг. 5) и указываетъ на правленіе Эбергарда брадатаго, однако живопись и архитектуру этого зала съ несомнѣнной достовѣрностью можно отнести къ послѣдней трети XVI столѣтія. На просто декорированномъ потолкѣ видимыя (наружныя) балки — красно-коричневыя, а узкія промежуточныя поля между ними — свѣтлыя. Не смотря на ограниченное количество красокъ (красно-коричневая, бѣлая, золотая и голубая), эта живопись производитъ и красивое и пріятное впечатлѣніе.

Фиг. 14.

Фиг. 1. Тимпанъ декоративной арки на стѣнной плоскости въ золотомъ залѣ замка въ Урахѣ.
» 2. Декорація въ простѣнкѣ между окнами, тамъ же.
» 3 и 4. Орнаментація съ колоннъ, тамъ же.
» 5. Украшеніе съ подоконниковъ, тамъ же.
» 6 и 7. Срединное и угловое украшенія съ фризовъ, окаймляющихъ стѣнныя плоскости, тамъ же.
» 8—11. Украшенія съ потолочныхъ балокъ съ рельефными деревянными розетками и пуговицами, тамъ же.
» 12. Деревянный карнизъ надъ дверью, тамъ же.
» 13 и 14. Живопись на сводахъ въ соборѣ въ Гразѣ.

Фиг. 1—12. Снято художникомъ Павломъ Гаага въ Штутгартѣ.
» 13 и 14. Взято изъ «Vereinsgabe des Steierm, Landes-Museum-Vereines (Joanneum.)».

Фиг. 27.

Таблица 85.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

КАРТУШИ и РАБОТЫ ИЗЪ ДРАГОЦѢННЫХЪ МЕТАЛЛОВЪ СЪ ЭМАЛЬЮ.

Формы нѣмецкаго и итальянскаго ренессанса болѣе всего между собою сходятся на почвѣ работъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ, такъ какъ, съ одной стороны, новое искусство главнымъ образомъ чрезъ эти произведенія получило свое первое распространеніе въ Германіи; съ другой же стороны потому, что нѣмецкіе

Фиг. 28.

Фиг. 29.

художники сумѣли понять образцовыя произведенія итальянской школы золотыхъ дѣлъ мастеровъ, не только въ отношеніи ихъ техническаго совершенства, но и въ отношеніи красоты ихъ формъ. Особенно южная Германія, со своими многими ремесленными городами, уже давно изобиловала выдающимися ювелирными мастерами. Разные кубки, посуда, оружіе, кольца, поясы, ожерелье, браслеты, церковная утварь и т. д.—

давали богатый матеріалъ для художественнаго производства. Однако же надо замѣтить, что стремленіе къ натуралистическому подражанію, особенно въ изображеніи цвѣтовъ и завитковъ, наклонность къ особенному, здѣсь, какъ и въ другихъ областяхъ искусства, вскорѣ проложило себѣ дорогу къ стилю барокко.— Любовь этой эпохи къ картушамъ высказывается въ ихъ примѣненіи для всевозможныхъ цѣлей (фиг. 1 и 2).

Фиг. 30.

Фиг. 1 и 2. Картуши, изображенные на одномъ родословномъ деревѣ, въ собраніи отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 3—17. Различныя украшенія отъ алтарей, хранилищъ священныхъ реликвій и одного креста, изъ собранія богатой капеллы королевской резиденціи въ Мюнхенѣ.
» 18—20. Части съ драгоцѣнныхъ украшеній.
» 21—23. Части драгоцѣнной обивки ружья, съ рисунковъ на пергаментѣ Ганса Міелиха.
» 24. Драгоцѣнная подвѣска, изъ собранія «Зеленаго Свода» въ Дрезденѣ.
» 25. Конецъ ноженъ шпаги, работа Ганса Міелиха.
» 26. Драгоцѣнная подвѣска, въ музеѣ въ Пештѣ.
» 27. Край тарелки, работа Виргилія Солиса.
» 28 и 29. Серебряная чаша и блюдо для святыхъ даровъ, въ городской церкви въ Швабскомъ Гмюндѣ (второй половины XVI столѣтія).
» 30. Серебряная вызолоченная чаша, въ собраніи стариннаго серебра въ Дрезденѣ.

Фиг. 1 и 2. Снято художникомъ Н. Гаага въ Штутгартѣ.
Остальное взято изъ:
«Zettler, Enzler und Stockbauer, Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle in der Kgl. Residenz zu München».
«Becker und Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance».
«Luthmer, Goldschmuck der Renaissance».
«Schorn, Kunst und Gewerbe, herausgegeben vom bayerischen Gewerbemuseum zu Nürnberg 1883».
«Wessely, Das Ornament und die Kunstindustrie».

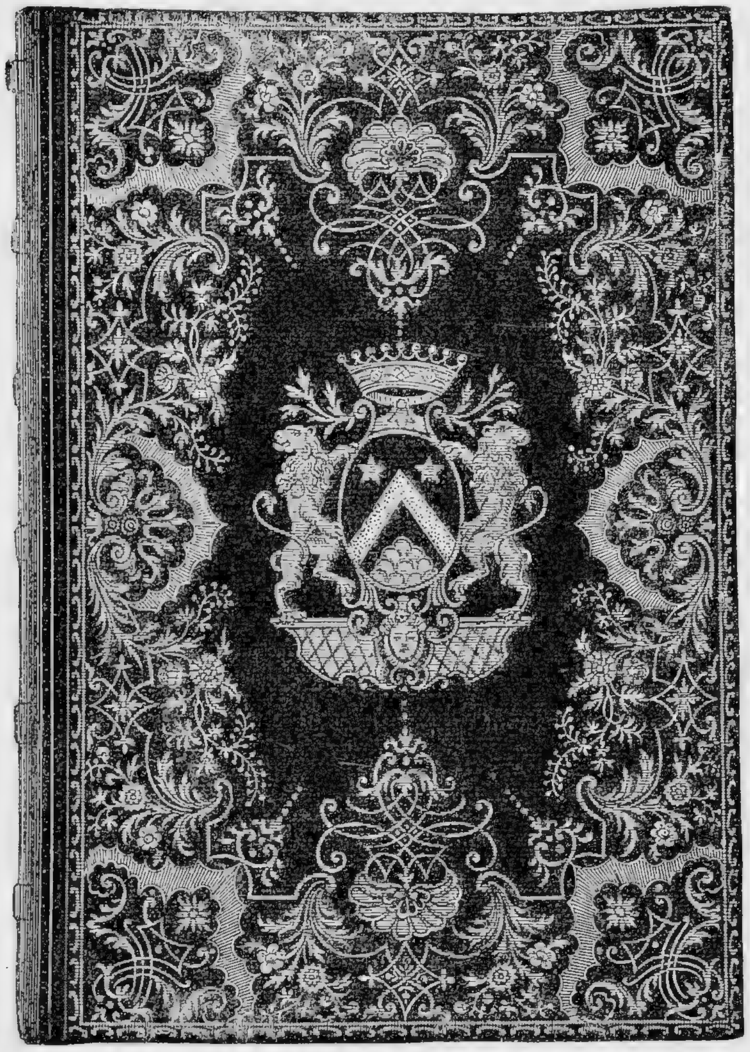
Таблица 86.

ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЁ и КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ.

Переходя къ состоянію декоративныхъ искусствъ въ XVII и XVIII столѣтіяхъ, т. е. къ тому періоду, который послѣдовалъ вслѣдъ за эпохой возрожденія, необходимо замѣтить, что вообще въ теченіе этого времени развитіе искусствъ процвѣтало, благодаря, главнымъ образомъ, живому интересу къ искусствамъ французской націи, ея быстрому художественному росту и блестящей художественной подготовкѣ французскихъ художниковъ.

Еще въ XIII, XIV и XV столѣтіяхъ, когда во Франціи въ первой развилась готика, идеи которой уже оттуда перенеслись въ другія страны Европы (въ Англію и Германію), — въ ней образовалось много художниковъ и мастеровъ на разныхъ поприщахъ искусства; почти во всѣхъ большихъ городахъ были основаны школы, изъ которыхъ выходили люди, художественно образованные, — скульпторы, живописцы и свѣдущіе въ разныхъ декоративныхъ искусствахъ и мастерствахъ.



Фиг. 3.

Такимъ образомъ, къ XVI столѣтію почва была совершенно подготовлена къ воспріятію новыхъ художественныхъ идей, и, благодаря живой воспріимчивости націи и основательному художественному образованію, античныя традиціи быстро привились и усвоились отъ итальянскихъ художниковъ, приглашенныхъ около средины XVI столѣтія Францискомъ I. Новое искусство сразу заинтересовало и охватило французскихъ художниковъ; принявъ его отъ великихъ итальянскихъ мастеровъ — Леонардо да-Винчи, Приматиччіо, Андреа дель-Сарте, Бенвенуто Челлини и др., — старинныя французскія школы преобразовались и, подъ вліяніемъ собственныхъ артистическихъ наклонностей, дали этому искусству своеобразное дальнѣйшее развитіе, ведя его такъ до XVII столѣтія и далѣе. Франція дѣлается, такимъ образомъ, въ эту эпоху центромъ развитія искусствъ, которыя, благодаря быстрому движенію различныхъ художественныхъ идей и быстрому національному развитію, подвергаются въ теченіе этихъ двухъ столѣтій нѣкоторымъ послѣдовательнымъ видоизмѣненіямъ; въ зависимости отъ этихъ видоизмѣненій, искусства XVII и XVIII столѣтій могутъ быть подраздѣлены на нѣсколько отдѣльныхъ періодовъ, обозначающихъ особые стили.

Въ первой половинѣ XVII столѣтія — во время Генриха IV и Людовика XIII, искусство, составляя какъ бы развитіе ренессанса, находится еще подъ вліяніемъ итальянскаго искусства, а отчасти — во внѣшности — подъ вліяніемъ фламандскаго.

Со второй половины XVII столѣтія приблизительно до 1690 года дальнѣйшее развитіе ренессанса — барокко ясно обозначаетъ стиль Людовика XIV; — этотъ стиль, полный блеска и великолѣпія, сохраняетъ въ себѣ еще строгость античную, но дополняетъ ее внѣшнимъ разнообразіемъ и богатствомъ деталей, а отчасти даже чрезмѣрною роскошью.

Съ конца XVII столѣтія и до конца первой четверти XVIII столѣтія (конецъ царствованія Людовика XIV и начало царствованія Людовика XV) обнаруживается улучшеніе этого стиля—очищеніе его отъ излишества во внѣшности и полная граціи красота спокойныхъ формъ, съ прекрасными растительными орнаментами; этотъ періодъ составилъ стиль «регентства»—переходный между барокко и рококо.

Со второй четверти XVIII столѣтія до послѣдней—господствуетъ стиль Людовика XV—рококо, въ которомъ произволъ и вычурность въ орнаментаціи дошли до крайнихъ предѣловъ, до полнаго вырожденія. Такое ненормальное состояніе искусства привело къ сознанію необходимости снова возвратиться къ античнымъ формамъ, что характеризуетъ эпоху послѣдней четверти XVIII столѣтія—стиль Людовика XVI.

Въ фиг. 1 прилагаемой таблицы, какъ дополненіе къ таблицѣ 71, представлена полная композиція цѣлаго гобеленоваго ковра съ ландшафтомъ на заднемъ планѣ—произведеніе предназначавшееся для украшенія одного салона въ Сенъ-Жерменскомъ замкѣ (St. Germain).

Въ этомъ произведеніи удивительна смѣлая изобрѣтательность фантазіи въ сопоставленіи: архитектурныя и растительныя декоративныя формы вмѣстѣ съ натуралистически выдержанными цвѣтами служатъ обрамленіемъ ландшафтной картины, исполненной въ самыхъ нѣжныхъ тонахъ. Композиція эта принадлежитъ живописцу Д'Эспуи (D'Espouy), работавшему во времена Людовика XIV; онъ, также какъ и всѣ великіе французскіе мастера того времени, долженъ былъ подчиниться тѣмъ законамъ и условіямъ, которые предъявлялись жанромъ гобеленовой техники компанующему художнику.

Хотя изготовленіе тканой копіи и требовало большой ловкости и для достиженія сходства съ оригиналомъ требовался мастеръ, который умѣлъ бы въ своемъ дѣлѣ примѣнять эффектныя средства, то все-же совершенство такого художественнаго картиннаго тканья прежде всего зависѣло отъ достоинства рисованнаго оригинала. Однако при этомъ художникъ долженъ былъ умѣть подогнать свои композиціи къ тѣмъ техническимъ средствамъ, которыми можетъ располагать ткачъ; онъ долженъ былъ также избѣгать такихъ изображеній, которыя могутъ быть произведены только всѣми полными средствами масляной живописи. Если эти условія выдержаны, то копія съ такихъ произведеній, несмотря на всѣ временныя измѣненія вкуса, всегда сохранитъ свое художественное достоинство.

Уже въ началѣ XVII столѣтія самые знаменитые художники не считали для себя унизительнымъ предоставлять свой талантъ на службу первой мастерской, основанной при Генрихѣ IV, а позднѣе—королевской мануфактурѣ гобеленовъ; даже извѣстнѣйшихъ иностранныхъ живописцевъ французское правительство сумѣло привлечь для своей мануфактуры.

Прекрасный книжный переплетъ эпохи Людовика XV (фиг. 3), по стилю обработки своихъ украшеній, сильно напоминаетъ формы узоровъ ткацкаго искусства.

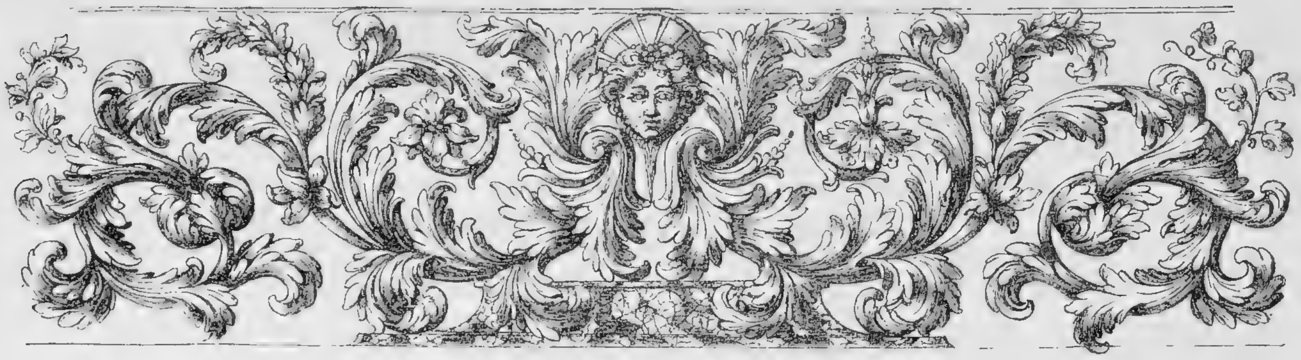
Фиг. 1. Гобеленовый стѣнной коверъ, исполненный для Сенъ-Жерменскаго замка (Saint Germain) для Людовика XIV. Композиція Д'Эспуи.

» 2. Бордюръ съ гобеленоваго ковра, изображающаго тріумфъ Геркулеса, скомпанованнаго Ноэлемъ Куапелемъ (Noël Coypel) для покоевъ Людовика XIV въ Версайльскомъ дворцѣ.

» 3. Книжный переплетъ съ гербомъ Gaspard Moïse de Fontanieu (1755).

Фиг. 1 и 2. Со снимковъ Н. Вивьена въ Парижѣ.

» 3. Взято изъ: «Blanc, Grammaire des arts décoratifs».



Фиг. 6.

Таблица 87.

ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

ВЫШИВАНІЕ, ТИСНЕННЫЕ КОЖАНЫЕ ОБОИ и ПРОИЗВЕДЕНІЯ ЗОЛОТЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕРОВЪ.

Въ образцахъ, изображенныхъ на прилагаемой таблицѣ время вырожденія ренессанса и съ тѣмъ вмѣстѣ начало господства стилей барокко и рококо особенно выражается натуралистическимъ выполненіемъ цвѣтовъ, закрученными линіями, неспокойнымъ движеніемъ въ рисункѣ, а въ вышиваніи — въ фиг. 1 — главнымъ образомъ также стремленіемъ къ пластическому образованію орнамента.

Фиг. 3. относится уже совершенно ко времени стиля рококо.

Фиг. 4 и 5 представляютъ образецъ орнаментики произведеній серебряныхъ и золотыхъ дѣлъ мастеровъ, которые вообще оказывали большое вліяніе на развитіе и направленіе характера орнаментики того времени своимъ художественнымъ выполненіемъ въ высшей степени распространенныхъ различныхъ эмальированныхъ, украшенныхъ драгоцѣнными камнями, и другихъ ювелирныхъ работъ. Еще въ XVI столѣтіи такія произведенія, стиль и высокая техника которыхъ были тогда распространены во Франціи итальянскими художниками, съ Бенвенуто Челлини во главѣ, — отличались изяществомъ и высокой художественной отдѣлкой (см. текстъ къ табл. 63); многаго изъ этихъ произведеній уже болѣе не существуетъ, но многое и уцѣлѣло до настоящаго времени, сохраняясь въ кабинетѣ великаго герцога Тосканскаго и въ Луврской галлереѣ Аполлона (нѣкоторые образцы эмальированныхъ драгоцѣнныхъ вазъ, кубковъ и отдѣльныхъ деталей предметовъ, находящихся въ этой галлереѣ, изображены на таблицѣ 63, фиг. 9—19). — Въ XVII столѣтіи это искусство процвѣтаетъ еще съ большею силой, особенно при Людовикѣ XIV; мода на драгоцѣнныя издѣлія и большой спросъ на нихъ вызываютъ къ такой широкой дѣятельности орнаментистовъ именно въ этой отрасли, что характеръ ювелирныхъ украшеній невольно переносится ими часто совершенно не кстати и въ другія области декоративнаго искусства. — Съ XVIII столѣтія стиль драгоцѣнныхъ и ювелирныхъ произведеній клонится къ сильному упадку и не имѣетъ уже болѣе прежняго широкаго распространенія.

Фиг. 1. Вышивка изъ собранія отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ; прежде служила въ качествѣ покрывала на алтарѣ въ монастырской церкви въ Вейнгартенѣ.
» 2. Вышитое церковное облаченіе, изъ того же собранія.
» 3. Бордюръ съ тиснёныхъ кожаныхъ обоевъ.
» 4 и 5. Орнаментація выпуклости серебрянаго, частями вызолоченнаго бокала, изъ венгерскаго національнаго художественно-промышленнаго музея въ Будапештѣ.
» 6. Фризъ, композиція Paul Androuet du Cerceau.

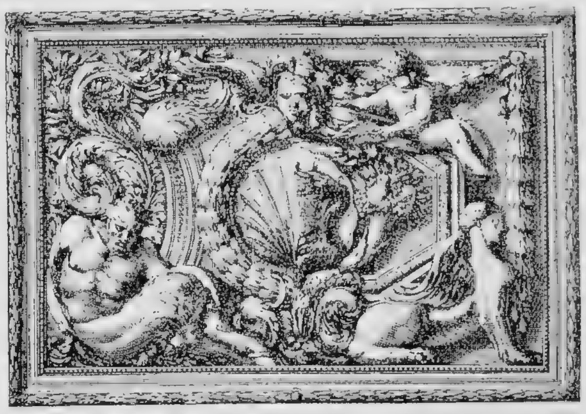
Фиг. 1 и 2. Снято художникомъ П. Гаага въ Штутгартѣ.
» 3. Взято изъ: «Hoffmann, les arts et l'industrie».
» 6. Взято изъ: «Guilmard, les maitres ornemanistes».
Остальное по фотографіи.

Таблица 88.

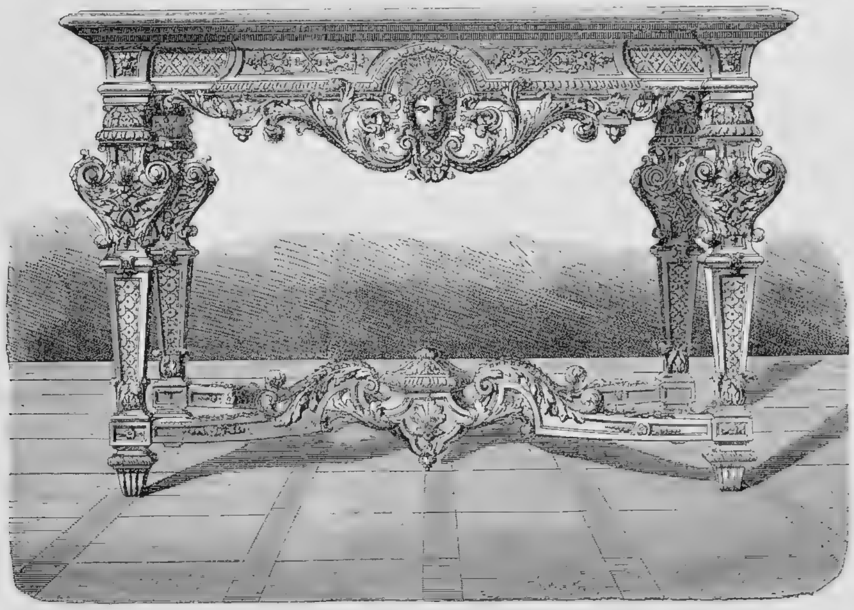
ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ и РѢЗЬБА ИЗЪ ДЕРЕВА.

Развившійся во времена Людовика XIV (1643—1715) стиль барокко, который сначала появился, какъ дальнѣйшее развитіе ренессанса, сохранилъ въ себѣ многіе античные мотивы. Въ своемъ цѣломъ, особенно въ отношеніи орнаментики, онъ прекрасенъ и великолѣпенъ; въ немъ во всякомъ случаѣ не отсутствуютъ также многосторонность и разнообразіе; но иногда онъ страдаетъ чрезмѣрною расточительною роскошью и даже излишествомъ и переполненіемъ въ отношеніи своихъ деталей и украшеній. Эти упущенія въ выборѣ и распредѣленіи отдѣльныхъ украшающихъ частей были отчасти слѣдствіемъ той бездны различныхъ сооруженій, какъ правительственныхъ, общественныхъ и публичныхъ, такъ и частныхъ, которыя съ невѣроятною быстротою возводились повсемѣстно въ блестящее царствованіе Людовика XIV. При такой массѣ построекъ, а также при обширнѣйшемъ производствѣ во всѣхъ областяхъ художественной промышленности, конечно не возможно было развиваться стилю во всей своей чистотѣ; громадная потребность призвала къ самой широкой дѣятельности артистовъ и мастеровъ на всѣхъ поприщахъ, но стиль, хотя самъ по себѣ и строгій, страдалъ все-же часто безидейностью и несоотвѣтствіемъ въ отдѣльныхъ частяхъ, однообразіемъ или чрезмѣрною легкостью въ орнаментаціи, доходящей до вычурности, иногда даже скучной. Кромѣ этого, отдавая съ одной стороны должное уваженіе антикѣ, съ другой — не удовлетворялись ея строгими и серьезными формами и поэтому сами старались разнообразить её деталями и наполнить внѣшнею роскошью, доходя въ этомъ до указанныхъ преувеличеній и нелѣпостей.



Фиг. 13.



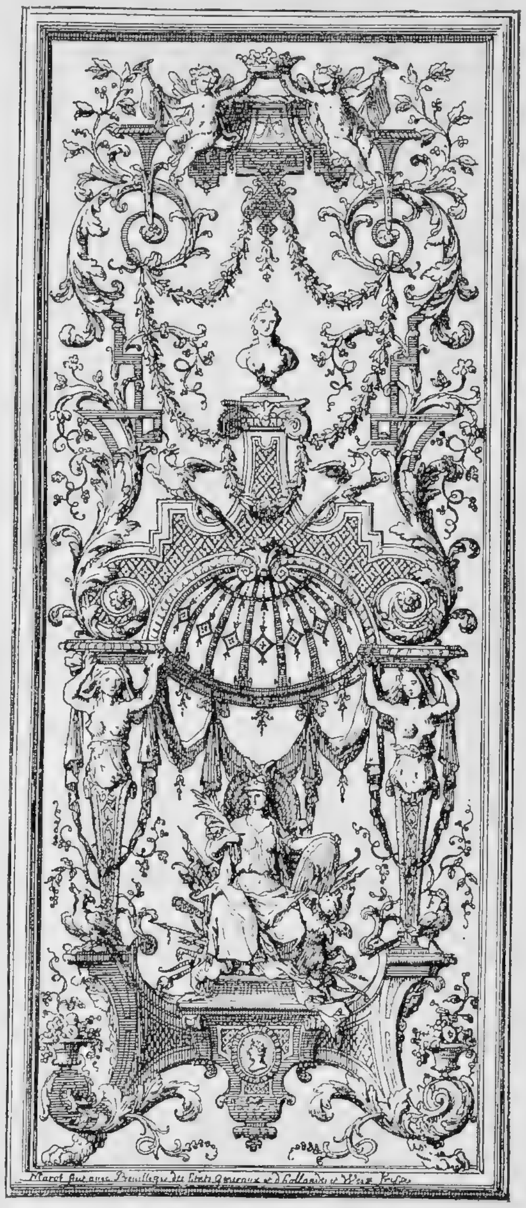
Фиг. 14.

Вслѣдствіе всего сказаннаго, не смотря на то, что мастера получали въ своихъ спеціальностяхъ самое тщательное образованіе и подготовку, что вело къ самому безукоризненному выполненію всѣхъ отдѣльныхъ частей, — орнаментація во всѣхъ производствахъ носила одинъ общій характеръ, такъ сказать, не вытекала изъ сущности самихъ произведеній.

Однимъ изъ самыхъ выдающихся дѣятелей этой блестящей эпохи былъ Жанъ Лепотръ, который собственно и далъ главное направленіе той роскоши декоративныхъ искусствъ, которая характеризуетъ эпоху Людовика XIV. (Одну изъ его безчисленныхъ орнаментальныхъ композицій представляетъ фиг. 13 въ текстѣ). Жанъ Лепотръ былъ плодо-

витый орнаментистъ съ весьма разностороннимъ талантомъ; онъ оставилъ около 2.700 орнаментальныхъ композицій съ самыми разнообразными и роскошными деталями. Совершивъ въ молодости поѣздку въ Италію съ артистическою цѣлью, онъ почерпнулъ тамъ свое будущее направленіе, основанное, главнымъ образомъ, на артистическихъ идеяхъ процвѣтавшей въ то время болонской школы, основанной въ концѣ XVI столѣтія Аннибаломъ Каррачіо. Стиль этой болонской школы отличался величіемъ и полнотою, и по своей роскоши, доходящей иногда до напыщенности, болѣе всего соотвѣтствовалъ требованіямъ блестящей эпохи Людовика XIV.

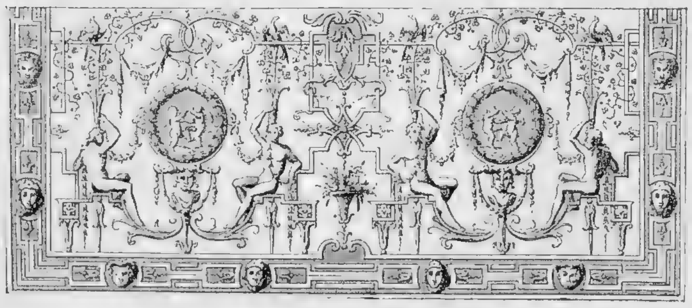
Жанъ Лепотръ получилъ свое первоначальное образованіе въ знаменитой столярной мастерской Адама Филиппона (еще въ царствованіе Людовика XIII), съ которымъ вмѣстѣ онъ и совершилъ свою поѣздку въ Италію. Здѣсь необходимо замѣтить, что обширное столярное производство оказало громадное вліяніе на развитіе деталей декоративныхъ искусствъ въ XVII столѣтіи. Мастера этого дѣла, какъ показываетъ вышеприведенный примѣръ, были высоко художественно образованы и въ исполненіи великолѣпныхъ шкаповъ, столовъ и другихъ предметовъ мебели примѣняли самую изысканную изобрѣтательность; детали этихъ произведеній исполнялись до того художественно и тщательно, съ такой чистотой и обдуманностью въ отношеніи орнаментовки, и на столько разнообразились, что все это не могло не оказывать своего вліянія и на другія области декоративныхъ искусствъ. (См. фиг. 8—12 прилагаемой таблицы, фиг. 14 въ текстѣ и фиг. 1, 3 и 9—11 табл. 90).



Фиг. 15.

Фиг. 15 въ текстѣ представляетъ декоративную композицію Даніэля Маро, одного изъ самыхъ знаменитыхъ представителей искусства XVII столѣтія,—художника въ высшей степени талантливаго, плодовитаго и превосходнаго рисовальщика. Дѣятельность его на поприщѣ декоративныхъ искусствъ самая разносторонняя; онъ съ одинаковымъ успѣхомъ дѣлалъ композиціи и узоры для самыхъ разнообразныхъ предметовъ декоративнаго свойства — для мебели, утвари, посуды, обоевъ, матерій, для самыхъ мельчайшихъ частей всякаго рода вещей внутренняго убранства, гдѣ только можетъ играть роль орнаментъ. Будучи протестантомъ, религія которыхъ въ царствованіе Людовика XIV была совершенно запрещена во Франціи, онъ удалился въ Англію, гдѣ собственно и работалъ въ качествѣ архитектора короля Вильгельма III.

Другой замѣчательный и одинъ изъ популярнѣйшихъ декораторовъ XVII столѣтія былъ Жанъ Берэнъ; фиг. 16 въ текстѣ представляетъ одну изъ его орнаментальныхъ композицій. Главною школою этому художнику послужили гротески Рафаэля, въ подражаніи которымъ его композиціи, однако, не свободны и тяжеловаты по замыслу; въ выполненіи деталей онѣ отличаются пышностью.



Фиг. 16.

Для большей характеристики стиля орнаментики эпохи Людовика XIV, нужно прибавить, что въ немъ не оказалось чуждымъ и восточное вліяніе, что выразилось въ формахъ орнаментальныхъ рисунковъ геометрическаго свойства, легкихъ растительныхъ вѣтвей, а также отчасти и характера условнаго.

Въ послѣдніе 25 лѣтъ царствованія того-же Людовика XIV, а именно начиная съ 1690 года, во время знаменитаго декоратора Карла Лебрэна (Charles Lebrun) *) началось нѣкоторое преобразованіе этого стиля. Король, утомленный жизнью, полною большими, пышными церемоніями, удалился въ интимную частную жизнь; блестящія версайльскія празднества окончились и заказы крупныхъ работъ становились все рѣже. Соотвѣтствуя этому, появилась потребность въ новомъ стилѣ, менѣе роскошномъ, но болѣе подходящемъ къ интимной семейной жизни.

Переворотъ въ этомъ направленіи старался произвести Гардуинъ Мансартъ (Hardouin-Mansart); яснѣе этотъ переворотъ проявился однако только съ 1699 года при Робертѣ де Коттѣ (Robert de Cotte). Съ этого времени чувствуется улучшеніе вкуса, обдуманность, разумное примѣненіе основныхъ частей и болѣе изящное расположеніе деталей; въ орнаментикѣ обнаруживается болѣе легкая и менѣе жесткая формировка. Остальное будетъ сказано при таблицѣ 90.

Фиг. 1 — 7. Металлическія обивки для столовъ, въ королевскомъ баварскомъ національномъ музеѣ въ Мюнхенѣ (эпохи Людовика XIV).
» 8 — 12. Различныя украшенія, вырѣзанныя по дереву, французскаго происхожденія, изъ которыхъ фиг. 11 — съ хоровыхъ сѣдалищъ въ церкви Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris).
» 13. Орнаментъ Жана Лепотра (XVII столѣтія).
» 14. Столъ въ старомъ замкѣ въ Bercy въ Парижѣ (эпохи Людовика XIV).
» 15. Стѣнная декорація Даніэля Маро (1650 — 1712).
» 16. Орнаментъ Жана Берэна (второй половины XVII столѣтія).

Фиг. 1 — 12. Со слѣпковъ изъ «Собранія гипсовыхъ слѣпковъ королевскаго центральнаго музея промышленности и торговли» въ Штутгартѣ.
» 15. Съ гравюры.

*) Карлъ Лебрэнъ былъ выдающійся художникъ всей эпохи, достигшій самыхъ блестящихъ результатовъ во всѣхъ отрасляхъ декоративнаго искусства; всѣ лучшія произведенія скульптуры, стѣнной живописи, мозаики изъ драгоцѣнныхъ металловъ, бронзы, предметы мебели, утвари и проч., — словомъ, все, что дѣлалось изящнаго при дворѣ, — все подчинялось его вкусу и дѣлалось подъ его непосредственнымъ наблюденіемъ.

Таблица 89.

ИСКУССТВО XVIII СТОЛѢТІЯ.

ИНКРУСТИРОВАННЫЕ ДЕРЕВЯННЫЕ ПОЛЫ.

На прилагаемой таблицѣ изображены образцы половъ, исполненныхъ, дѣйствительно, оригинальнымъ образомъ. Въ то время, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, т. е. въ эпоху Людовика XV, французское искусство распространило свое вліяніе и во всѣхъ многочисленныхъ нѣмецкихъ княжествахъ; согласно съ своеобразнымъ характеромъ направленія французскаго искусства этой эпохи,—въ такихъ инкрустированныхъ полахъ не особенно много можно найти геометрическихъ узоровъ, а гораздо чаще они представляютъ такіе, роскошно составленные рисунки, въ которыхъ не мало придаетъ жизненности и своеобразной прелести множество различныхъ раскрашенныхъ отдѣльныхъ деревянныхъ кусковъ, особенно, когда они служатъ для изображенія растительныхъ формъ.

Всѣ изображенные на прилагаемой таблицѣ образцы находятся въ загородномъ замкѣ Солитюдъ (Solitude) близъ Штутгарта, построенномъ герцогомъ Карломъ Вюртембергскимъ въ 1763—1767 г.; они изготовлены великогерцогскимъ Вюртембергскимъ придворнымъ столяромъ Іоганномъ Георгомъ Бейеромъ въ Штутгартѣ; но теперь только самая незначительная часть этихъ драгоцѣнныхъ половъ сохранилась.

Рисунки оригинала этихъ половъ принадлежатъ одному изъ потомковъ І. Г. Бейера, столярному мастеру Бейеру въ Людвигсбургѣ.

Рисунокъ, помѣщенный въ текстѣ, представляетъ часть одной половинки дверей въ музеѣ декоративнаго искусства въ Парижѣ.

Взято изъ: «Noé, Architecture et sculpture».

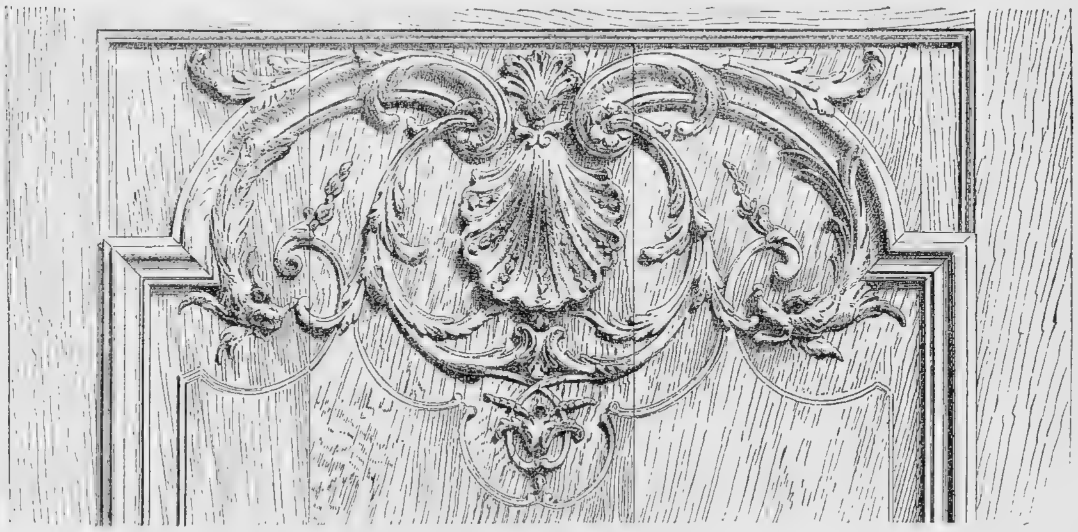


Таблица 90.

ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

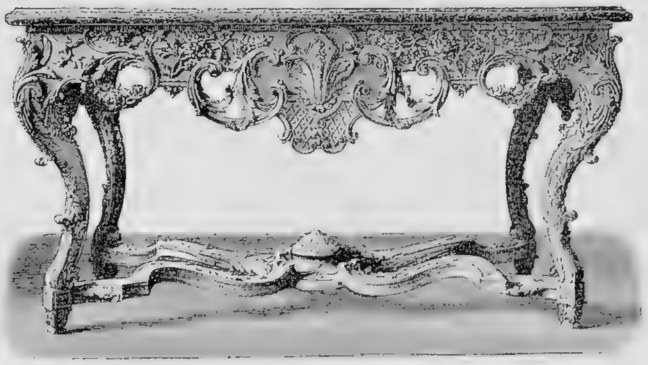
Въ текстѣ къ таблицѣ 88 было указано на то, что съ 1690 г. замѣтно преобразованіе стиля барокко. Въ то время какъ прежде орнаментика была богаче и напыщеннѣе, когда, напримѣръ, всегда сильно выдающіеся карнизы были переполнены античными украшеніями,—теперь замѣтно проявилось болѣе умѣренное

Фиг. 9.

Фиг. 10.

направленіе, въ которомъ орнаментика, чрезъ прибавленіе легкихъ растительныхъ образовъ, получила болѣе изящества и элегантности.

Повтореніе геометрически расчлененныхъ поверхностей, покрывавшихъ цѣликомъ всѣ стѣны, не удовлетворяло болѣе новому вкусу. Вмѣсто нихъ помѣщались картины, дорогія ткани и въ особенности зеркала, которыя вдѣлывались по большей части въ симметрично размѣщенныя орнаментированныя рамы, въ детали которыхъ, какъ новые элементы, вошли раковины, большія пальметты, цвѣтущія пальмы и т. д. Этотъ



Фиг. 11.

стиль называютъ «стилемъ регентства» (Regence), по тому времени, въ которое за малолѣтняго Людовика XV управлялъ государствомъ Филиппъ Орлеанскій, 1715 до 1724. Проявившись съ самаго начала XVIII столѣтія, этотъ стиль въ 1715 г. представляется уже въ своемъ полномъ развитіи и процвѣтаетъ еще нѣкоторое время при Людовикѣ XV, такъ что онъ можетъ считаться переходнымъ стилемъ между барокко и рококо.

Фиг. 1, 3 и 9—11 прилагаемой таблицы, фиг. 9 и 10 таблицы 88, также какъ и фигура въ текстѣ таблицы 89 въ особенности даютъ возможность прочувствовать сдержанный, нѣжный и въ высшей степени граціозный характеръ стиля этого періода. Столъ, изображенный на фиг. 11 въ текстѣ, показываетъ, что еще въ концѣ XVII столѣтія рѣзьба изъ дерева приняла легкія, изящныя формы; нѣжность въ выполненіи дошла до самой высокой степени, напоминая собою самыя тонкія ажурныя кружева.

Фиг. 1. Орнаментація, заполняющая пространства при дверяхъ и окнахъ въ тронномъ залѣ дворца Фонтенебло (стиль Людовика XIV).
» 2. Рельефный плоскостной узоръ, покрывающій пространства при дверяхъ и потолкахъ въ опочивальнѣ королевы въ томъ же дворцѣ (dto).
» 3. Рѣзьба по дереву съ одной стѣнной плоскости, во дворцѣ въ Bercy (dto).
» 4. Капитель на одномъ зеркалѣ въ парадномъ залѣ отеля de Lausun въ Парижѣ (dto).
» 5. Капитель, скомпанованная нѣмецкимъ мастеромъ Павломъ Деккеромъ (dto).
» 6. Капитель въ залѣ медалей въ Версайльскомъ дворцѣ (dto).
» 7. Уголъ зеркальной рамы въ опочивальнѣ королевы, тамъ же (dto).
» 8. Архитектурная часть въ стилѣ Людовика XV (композиція A. Rosis 1753).
» 9 и 10. Детали рѣзьбы одной двери, сдѣланной изъ дубоваго дерева, въ Парижѣ, эпохи Людовика XIV.
» 11. Столъ съ консолями конца XVII столѣтія, въ замкѣ Шлейссгеймъ (стиль Людовика XIV).
» 12. Виньетка, по T. Johnson Carver (1761), въ стилѣ Людовика XV.

Взято изъ: «Pfnorr, architecture et décoration des époques Louis XIV., Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau».
«Rouyer et Darcel. L'art architectural en France depuis François I. jusqu'a Louis XIV».
«Umé, Verzierungskunst. Muster von Verzierungen aus allen Stilen und Zeitaltern».
«Reynard, Ornements des anciens maitres du XV au XVIII siècle».

Фиг. 12.

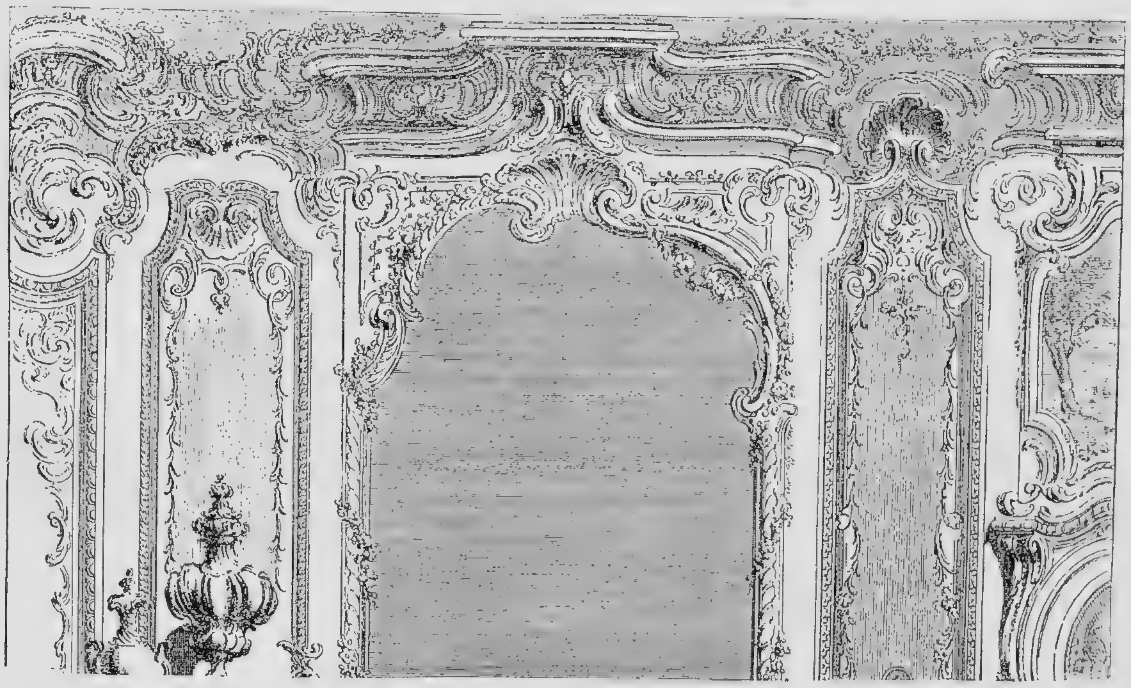
Таблица 91.

ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

ШТУКАТУРНЫЯ СТѢННЫЯ и ПЛАФОННЫЯ ДЕКОРАЦІИ, ЖИВОПИСЬ и ТИСНЕНІЕ НА КОЖѢ.

Капризныя моды при Людовикѣ XV приводили все къ большей перемѣнчивости формъ. Прежняя строгая опредѣленность формъ исчезаетъ теперь совершенно и вмѣсто нея появляется такое стремленіе къ игривости, которое старается уничтожить осмысленность и цѣлесообразность функцій отдѣльныхъ архитектурныхъ частей, превращая всѣ части только въ украшающія. Столь пріятная для глаза симметрія, которую мы видѣли въ приведенныхъ примѣрахъ стиля регентства, была оставлена и замѣнена преднамѣренной несимметричностью.

Зародыши такихъ ненормальностей нужно искать отчасти уже въ эпохѣ Людовика XIV, когда иногда слишкомъ увлекались переполненіемъ въ украшеніяхъ; главная-же причина распространенія новаго вкуса, характеризующаго стиль Людовика XV, заключается въ успѣхѣ распространенія художественныхъ идей



Фиг. 4.

итальянскаго художника Франческо Барромини, благодаря изданію его композицій въ 1725 году. Этотъ смѣлый, талантливый рисовальщикъ создалъ направленіе, въ которомъ легкости и игривости рисунка дается болѣе значенія, чѣмъ строгости и простой красотѣ формъ. Во Франціи сразу и раньше другихъ сумѣли воспользоваться этимъ новымъ направленіемъ и дать ему толчекъ. Всѣ самые талантливые рисовальщики, увлекаясь новизною, въ борьбѣ съ прежнимъ строгимъ направленіемъ искусства, которое старались поддержать его сторонники, представлявшіе слабое меньшинство,—изощрялись въ ловкости и изобрѣтательности своихъ композицій, обнаруживая при этомъ богатыя познанія въ своемъ дѣлѣ и превосходную подготовку. Одержавъ, такимъ образомъ, перевѣсъ, благодаря исключительно талантливости своихъ представителей, новое направленіе, не основанное ни на какихъ другихъ прочныхъ принципахъ, не могло удержаться; примѣненіе всевозможныхъ формъ, исходящее только изъ личнаго вкуса, повело искусство къ вычурности и нелѣпости деталей — къ полному вырожденію. Эта эпоха оставила множество декоративныхъ композицій, въ которыхъ примѣненіе всевозможныхъ новыхъ формъ и самыхъ живописныхъ комбинацій, не соотвѣтствующихъ, однако, принципамъ декоративныхъ искусствъ, обнаруживаетъ самыя различныя проявленія дурного вкуса.

Такимъ образомъ, уже въ концѣ первой четверти XVIII столѣтія въ искусство вторгается полный произволъ, полная несимметричность и нагроможденіе украшающихъ элементовъ.

Мейссонье (Meissonier, 1693—1750), фантазіи котораго и принадлежитъ декорація, изображенная на фиг. 4,— первый подалъ примѣръ къ такого рода ненормальнымъ отступленіямъ, которыя вездѣ даютъ возможность замѣтить злоупотребленіе матеріаломъ и переполненіе орнаментовъ завитками; но удивительно мастерское ихъ исполненіе вызываетъ въ насъ, однако-же, большое удивленіе. Мейссонье отмѣчаетъ въ этомъ новомъ утонченномъ художественномъ направленіи духъ своего времени, въ которомъ вращалось тогдашнее легкомысленное общество. Въ то время какъ съ одной стороны въ композиціи карнизовъ намѣренно предпринимали самыя отважныя и самыя капризныя положенія, — въ орнаментѣ играетъ все большую роль натурализмъ. Цвѣты выростаютъ прямо изъ орнамента, вѣтви сцѣпляются между собою, хотя и безъ всякой органической связи; отдѣльныя части орнаментовъ принимаютъ видъ раковино-образныхъ формъ или напоминаютъ собою нахлынувшую пѣну морскихъ волнъ. Во всемъ замѣтно легко волнующееся теченіе, полное разнообразными декоративными элементами,—какъ картушами, геніями, аллегоріями и эмблемами, съ намѣреніемъ перемѣшанными съ различными образами и формами. Аканта уже нѣтъ совершенно.

Фиг. 1. Тисненые кожанные обои въ стилѣ Людовика XIV, изъ собранія отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 2. Плафонная декорація въ Бруксальскомъ замкѣ (XVIII столѣтія).
» 3. Расписанная дверная плоскость изъ одного знатнаго дома въ Парижѣ.
» 4. Стѣнная декорація, I. A. Мейссонье (второй четверти XVIII столѣтія).

Фиг. 1. Снято художникомъ Павломъ Гаага въ Штутгартѣ.
» 2. » Г. Дольмечемъ.
Остальное взято изъ: «Daly, motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement» und Guilmard, les maitres ornemanistes».

Таблица 92.

ИСКУССТВО XVIII СТОЛѢТІЯ.

РАСПИСАННЫЯ ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

Рисунки на прилагаемой таблицѣ, также какъ и фиг. 2 таблицы 91 и фиг. 6 таблицы 93,—даютъ намъ представленіе о сущности стиля рококо, какимъ онъ выразился въ великогерцогскомъ замкѣ въ Бруксалѣ.

Если декоративныя части по отношенію граціозной тонкости и изящества и не достигли высшаго совершенства, то онѣ, тѣмъ не менѣе, характерны по своей композиціи и особенно интересны по своей окраскѣ.

Обыкновенно въ стилѣ рококо въ орнаментахъ выступаетъ только немного золота по бѣлому; здѣсь-же натуралистическія части выдержаны разноцвѣтно, что производитъ крайне пріятное впечатлѣніе. Роскошную обработку въ этомъ направленіи стиля представляютъ, большею частью широкія, галтели, которыя окаймляютъ потолки. (Фиг. 4 и 5 прилагаемой таблицы и фиг. 2 таблицы 91). При этомъ фонъ отдѣльныхъ полей выдержанъ большею частью въ совершенно свѣтлыхъ тонахъ, иногда вставлены также расписанныя разными красками группы фигуръ. Эти живописныя группы, перемѣшанныя часто съ пластическими дополненіями, такъ ловко выполнены, что отдѣльные члены фигуръ въ этихъ группахъ, какъ напримѣръ нога или рука, свободно выступаютъ изъ картины въ разрисованномъ рельефѣ стукка, не мѣшая общему впечатлѣнію. Средина плафона предназначалась или для группъ летящихъ аллегорическихъ фигуръ или же для легкихъ орнаментальныхъ украшеній изъ стукка. Не въ одномъ другомъ стилѣ нѣтъ такого гармоничнаго соединенія архитектуры, скульптуры и живописи, какъ въ стилѣ рококо.

Мебель, со своими сильно изгибающимися формами, соотвѣтствуетъ богатству стѣнного декорированія и часто даже еще его превосходитъ.

Фиг. 6.

Замѣчательную противуположность этой вьющейся веселой роскоши внутреннихъ помѣщеній представляетъ въ стилѣ рококо наружная архитектура того времени, серьезно выдержанная въ благородныхъ классическихъ формахъ.

Фиг. 1 — 3. Части рѣзанныхъ изъ дерева стѣнныхъ украшеній въ великогерцогскомъ замкѣ въ Бруксалѣ.
» 4 и 5. Части плафонныхъ украшеній изъ стукка, въ томъ же замкѣ.
» 6. Стѣнная декорація Франсуа Буше (1703—1770). (См. текстъ къ таблицѣ 94).

Фиг. 1 — 5. По снимкамъ Г. Эбергардта въ Штутгартѣ.

Таблица 93.

ИСКУССТВО XVIII СТОЛѢТІЯ.

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЁ.

Раньше, чѣмъ мы перейдемъ къ описанію изображенныхъ на прилагаемой таблицѣ гобеленовыхъ произведеній, которыя относятся къ періоду времени Людовика XV и Людовика XVI, мы возвратимся еще разъ ко времени Людовика XIV.

Самый блестящій и самый обильный періодъ гобеленовой мануфактуры былъ въ 1660 годахъ, когда интеллигентный министръ финансовъ Кольберъ поручилъ геніальному живописцу Лебрэну главный надзоръ надъ разными мастерскими, которыя были учреждены для приготовленія гобеленовъ, мебели и другихъ производствъ декоративнаго свойства для королевскихъ дворцовъ. Несмотря на то, что, вслѣдствіе многочисленныхъ построекъ, Лебрэнъ былъ невѣроятно заваленъ дѣломъ, онъ сумѣлъ, какъ никто другой, направить своихъ сотрудниковъ къ цѣли, содержавшей общее единство цѣлаго, такъ какъ тѣ широкія затѣи и задачи, рѣшенія которыхъ суетный король ожидалъ всегда съ нетерпѣніемъ, — возможно было одолѣть только путемъ разумнаго раздѣленія труда. Такъ, въ самыхъ оригинальныхъ серіяхъ такихъ гобеленовыхъ произведеній, находимъ мы часто, что 10 живописцевъ одновременно заняты были композиціями, основныя идеи которыхъ почти всегда принадлежали Лебрэну; точно также мы видимъ, что части съ фигурами, цвѣты, фризы, архитектура, ландшафты, охоты, музыкальные инструменты и т. под. въ тѣхъ или иныхъ художественныхъ произведеніяхъ — все исполнялось особыми спеціалистами, при чемъ черезъ это не страдало свободное и гармоничное впечатлѣніе общей композиціи.

Нѣтъ ничего удивительнаго, если художники послѣдующихъ періодовъ, при Людовикѣ XV и Людовикѣ XVI, какъ Ваттó, Бушé, Тессіé, Жакъ и другіе, изъ этого также вывели заключеніе, что, выступая на какое-нибудь спеціальное художественное поприще, они могутъ быть обезпечены въ успѣхѣ своей артистической дѣятельности. Если взглянуть внимательно, съ какимъ вкусомъ напримѣръ Тессіé, королевскій живописецъ цвѣтовъ, умѣлъ цвѣты и фрукты группировать въ характеристическихъ формахъ для гирляндъ и букетовъ, то его нельзя не причислить къ первымъ живописцамъ цвѣтовъ Французской школы. Воспроизведенныя на прилагаемой таблицѣ отдѣльныя части выдающихся произведеній этого художника даютъ намъ представленіе о его большомъ талантѣ.

Фиг. 1. Живопись на сидѣньѣ кресла, живописца Луи Тессіé (эпохи Людовика XV).
» 2. Корзина съ фруктами, того же художника (эпохи Людовика XV).
» 3. Гирлянда изъ цвѣтовъ, его же.
» 4. Живопись на спинкѣ кресла, живописца Жака (эпохи Людовика XVI).
» 5. Живопись на дверной плоскости, его-же (эпохи Людовика XVI).
» 6. Часть плоскостного украшенія, рѣзаннаго изъ дерева, въ великогерцогскомъ замкѣ въ Бруксалѣ.

Фиг. 1—5. По снимкамъ Н. Вивіена въ Парижѣ.
» 6. » » Г. Эбергардта въ Штутгартѣ.

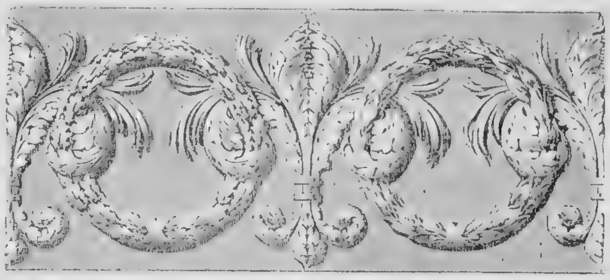
Фиг. 6.

Таблица 94.

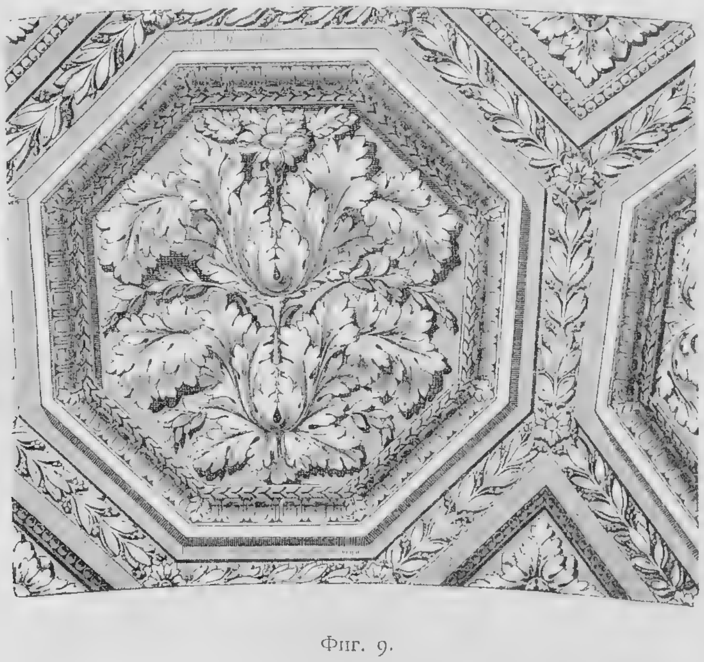
ИСКУССТВО XVIII СТОЛѢТІЯ.

ПЛАСТИЧЕСКІЯ и РАСПИСАННЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Фигура, помѣщенная въ текстѣ таблицы 92, даетъ намъ одну изъ декоративныхъ картинъ Франсуа Бушé, одного изъ лучшихъ декораторовъ, исполнявшихъ во времена Людовика XV такія живописныя, полныя фантазіи композиціи. Произведенія умершаго уже въ 1724 году художника Антуана Ватто (Antoine Watteau) безъ сомнѣнія послужили примѣромъ для направленія Бушé. Ватто, чрезъ свои произведенія, изображавшія пикантныя пастушескія идилліи съ сельскими костюмами, чрезъ свои юмористическія любовныя и веселыя семейныя сцены и фигуры въ элегантныхъ костюмахъ, нерѣдко съ прибавленіемъ китайскаго вкуса, — въ скоромъ времени сдѣлался любимцемъ своихъ современниковъ. Въ то время какъ въ его пышно разодѣтыхъ фигурахъ большею частью господствовали сильныя движенія, Бушé искалъ себѣ вдохновенія въ большинствѣ случаевъ въ прелести цвѣтущей природы и въ любви къ ней. Нужно вспомнить только о его многочисленныхъ крылатыхъ амурчикахъ, въ которыхъ онъ самымъ остроумнымъ образомъ изображалъ всевозможнѣйшіе символы. Часто ищетъ онъ вдохновенія для своихъ изображеній также въ

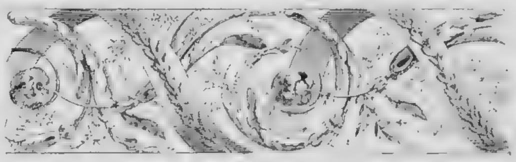


Фиг. 8.



Фиг. 9.

деревенскомъ уединеніи, гдѣ его опять-таки болѣе всего занимаетъ дѣтскій міръ. Но, во многихъ его картинахъ видна въ фигурахъ извѣстная похотливость — отличительная черта его времени. — Оба художника любили украшать въ роскошныхъ комнатахъ стѣнныя и дверныя, удобныя для того плоскости, окруженныя изящной орнаментикой, фигурными изображеніями въ легкихъ кокетливыхъ краскахъ на свѣтломъ или золотомъ фонѣ.



Фиг. 7.

Оба они, такимъ образомъ, — (а кромѣ нихъ и многіе другіе даровитые художники этой эпохи), — принесли свой талантъ служенію декоративнымъ искусствамъ, т. е. расписыванію декоративныхъ украшеній, своими, изящно нарисованными и роскошно написанными, блестящими праздничными сценами и пикантными деревенскими идилліями. Сила ихъ таланта и изящество, съ которымъ выполнялись такія декораціи, принесли этой области большую техническую пользу, возвысивъ ея требованія; но, несмотря на изощренія дать

такимъ путемъ общій блескъ украшаемымъ помѣщеніямъ, подъ наружною роскошью не могла всегда одинаково скрываться безсодержательность стиля, не имѣвшаго въ себѣ никакихъ строгихъ и правдивыхъ принциповъ. Подражательность въ этомъ направленіи менѣе даровитыхъ людей, переходившая въ утрировку, ясно обнаруживала его несостоятельность.

Если уже въ періодъ стиля рококо дѣлались серьёзныя попытки возвратиться въ искусствѣ къ античнымъ началамъ, что тогда прорывалось только въ наружной архитектурѣ построекъ, — то, послѣ открытія Геркуланума въ 1738 году и Помпеи въ 1748 году, стали приближаться къ античному все болѣе и болѣе также и во внутренней архитектурѣ. Пришли къ сознанію, что все французское искусство попало на неправильный путь, и, конечно, снова начали уважать строго выдержанныя прямыя линіи. Такимъ образомъ, при Людовикѣ XVI, видимъ мы «стиль косичекъ», образцы котораго изображены на прилагаемой таблицѣ. Ошибочно этотъ стиль иногда принимается за барокко или рококо. Однако-же, онъ во всякомъ случаѣ долженъ представлять собою не что иное, какъ новое направленіе, хотя иногда немного безцвѣтное и принужденное, но противупоставленное предыдущему періоду завитковъ. На мѣсто раковинъ опять появляется акантусъ, который удлиняется въ легкой листвѣ изящными изгибами или же перемѣшивается съ цвѣточными гирляндами, граціозными лентами или съ разнаго рода символами.

Фиг. 1. Рѣзьба изъ дерева на стѣнной плоскости въ музыкальной комнатѣ библіотеки арсенала въ Парижѣ (эпохи Людовика XV).

» 2 и 3. Рѣзные пилястры на стѣнной плоскости одного парижскаго салона (эпохи Людовика XVI).

» 4. Расписанный фризъ изъ будуара королевы Маріи Антуанетты въ замкѣ въ Фонтенебло (эпохи Людовика XVI).

» 5. Украшеніе галтели потолка, исполненное изъ стукка, въ одномъ салонѣ въ Парижѣ (эпохи Людовика XVI).

» 6. Рѣзное стѣнное украшеніе надъ дверью въ салонѣ въ «Hôtel de ville» въ Бордо (эпохи Людовика XVI).

» 7. Фризъ Саламбьé, заимствованный изъ: «Champeaux, histoire de la peinture décorative». (Эпохи Людовика XVI).

» 8 и 9. Штукатурные орнаменты съ потолка одной комнаты во дворцѣ князя d'Este въ Миланѣ. Композиція Жіакомо Альбертолли (XVIII столѣтія).

» 10. Виньетка, по Berthault et Bachelier (1760). (Эпохи Людовика XV).

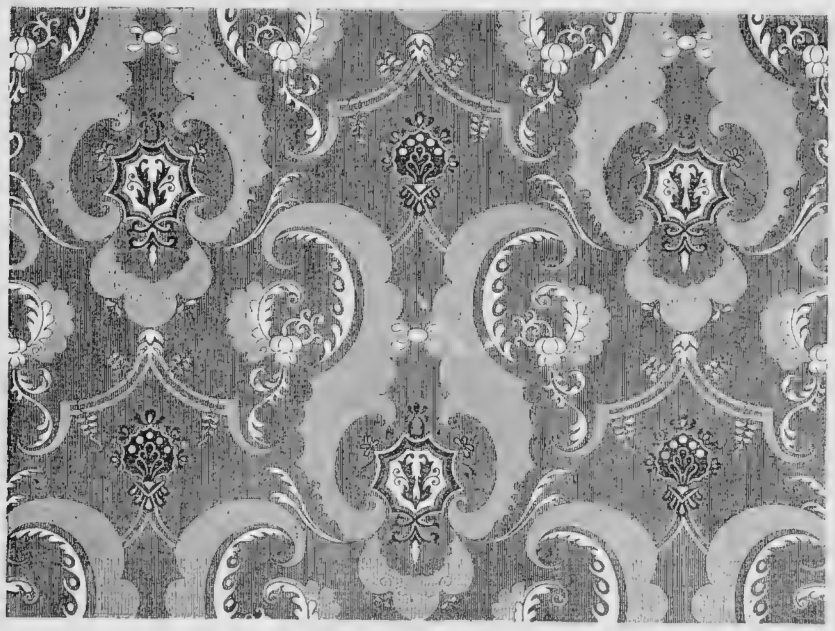
Фиг. 10.

Таблица 95.

ИСКУССТВО XVII и XVIII СТОЛѢТІЙ.

ТКАНЬЕ и ВЫШИВАНІЕ.

Послѣдніе описанные роды стилей оказывали широкое вліяніе не только на внутреннюю (архитектурную) отдѣлку зданій, но особенно также и на разукрашиваніе всевозможныхъ одеждъ. Здѣсь также не трудно узнать извѣстныя различія. Такъ, болѣе строгая стилизація въ фиг. 1, 2 и 5 указываетъ еще на извѣстное соотношеніе съ ренессансомъ, тогда какъ фиг. 3 и 6 и потомъ въ особенности фиг. 4, 7 и 8 представляютъ возрастающій перевѣсъ натурализма.



Фиг. 8.

Фиг. 1. Бордюръ въ стилѣ Людовика XIV собственность мебельнаго фабриканта С. Бауэра въ Биберахѣ.
» 2. Вышивка на шелковомъ жилетѣ (эпохи Людовика XIV).
» 3. Вышивка на шелковомъ сюртукѣ (эпохи Людовика XV), изъ собранія отечественныхъ древностей въ Штутгартѣ.
» 4. Шелковая вышивка съ одного бархатнаго жилета (эпохи Людовика XVI) (тамъ же).
» 5. Шелковая ткань (эпохи Людовика XIV).
» 6. Тканая шелковая матерія для платья (эпохи Людовика XV).
» 7. Тканая матерія изъ шелка и шерсти (эпохи Людовика XVI).
» 8. Шелковая матерія изъ Мадрида (XVII столѣтія).
» 9. Символическая композиція Рансона (Ranson) (эпохи Людовика XVI).

Фиг. 1. Снято архитекторомъ Блюмеромъ въ Штутгартѣ.
» 3 и 4. Сняты художникомъ Павломъ Гаага, тамъ же.
» 8. По Рансону.
Остальное взято изъ:
«Hoffmann, Les arts et l'industrie».

Фиг. 9.

ИСКУССТВО XVIII СТОЛѢТІЯ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ.

Любовь къ роскоши французскихъ королей XVII и XVIII столѣтій особенно характерно выражалась въ отдѣлкѣ мебели, при чемъ каждая эпоха имѣла своихъ замѣчательныхъ мастеровъ, своеобразныхъ въ своемъ искусствѣ. При Людовикѣ XIV находимъ мы, соотвѣтствующую тогдашнимъ величественнымъ роскошнымъ помѣщеніямъ мебель съ массивными бронзовыми обивками, какія изображены на фигурахъ 1—7 таблицы 88, или же роскошную художественную мебель знаменитаго придворнаго столяра Буля [ошибочно отнесенную на таблицѣ 72 ко временамъ Людовика XVI *)], который исполнялъ ее изъ чернаго дерева съ вложенной бронзой и мелкой металлической инкрустаціей по черепаховому фону (табл. 72, фиг. 21 и табл. 73, фиг. 1).

Фиг. 16.

Такая мебель, эффектная по своимъ формамъ и краскамъ, не подходила уже болѣе къ миніатюрнымъ внутреннимъ покоямъ послѣдующей эпохи «регентства» Людовика XV. Тогда взялись за болѣе мягкія сочетанія красокъ, при чемъ черное дерево замѣнилось палисандровымъ, которое уже и украшалось бронзой (фиг. 16 въ текстѣ). Здѣсь особенно выдвинулся большой талантъ Карла Крессана (Charles Cressent), извѣстнаго, какъ скульптора, травщика и мебельнаго мастера, который, по своему многостороннему художественному развитію, умѣлъ придавать своимъ работамъ необыкновенную художественную прелесть. Также, упомянутый уже при таблицѣ 91, разнообразно талантливый Мейссонье, пользовался широкой извѣстностью какъ выдающійся золотыхъ дѣлъ мастеръ и травщикъ въ области бронзовыхъ работъ. Идя далѣе въ томъ-же направленіи, находимъ мы даровитаго скульптора, литейщика и травщика Якова Каффіери (Jacques,

*) Эта досадная ошибка оригинала, къ несчастію, прошла незамѣченной и въ настоящемъ изданіи.

Примѣчаніе переводчика.

Caffieri), исполнявшаго бронзовыя работы, которыми онъ, занимаясь въ мастерской тогдашняго придворнаго столяра Жана Франсуà Эбена (Jean François Oëben), умѣлъ облагораживать мебель съ необыкновенно тонкимъ вкусомъ.

Прилагаемая таблица изображаетъ коллекцію мебельныхъ бронзовыхъ обивокъ временъ Людовика XVI; декоративныя искусства этой эпохи отличаются миловидностью съ примѣсью сентиментальности: это орнаментика, въ которой гирлянды изъ цвѣтовъ и ленты, цѣлующіеся голуби, колчаны, факелы и разнаго рода трофеи входили въ составъ излюбленныхъ символическихъ изображеній.

Фиг. 17.

Фиг. 1—15. Металлическія обивки съ слѣпковъ изъ собранія гипсовыхъ слѣпковъ Королевскаго центральнаго музея промышленности и торговли въ Штутгартѣ.

» 16. Письменный столъ короля Людовика XV, въ Луврѣ въ Парижѣ. Взято изъ «Blanc, Grammaire des arts décoratifs».

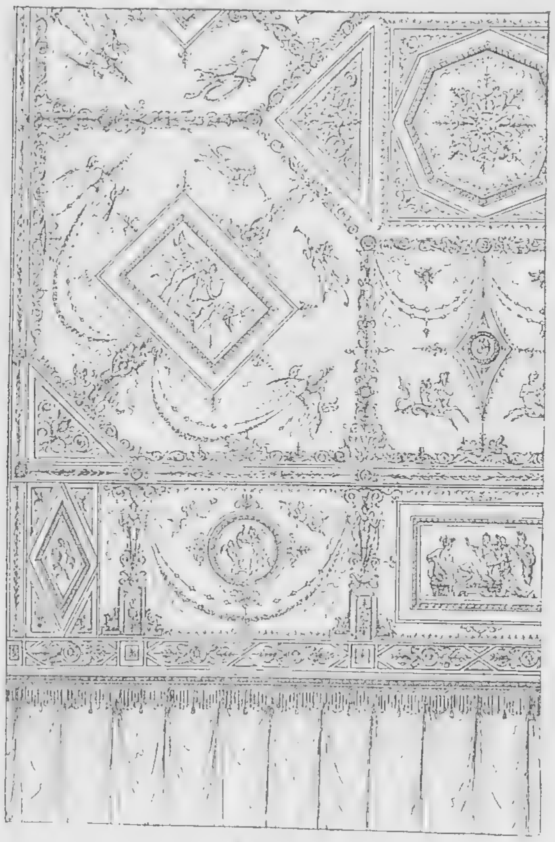
» 17. Шкапикъ изъ королевскаго замка въ Мадридѣ, съ вызолоченными бронзовыми украшеніями и съ расписанными фарфоровыми пластинками. Конца XVIII столѣтія.

Таблица 97.

ИСКУССТВО НАЧАЛА XIX СТОЛѢТІЯ.

СТѢННАЯ и ПЛАФОННАЯ ЖИВОПИСЬ.

Говоря въ концѣ концовъ о такъ называемомъ стилѣ «Имперіи» (Empire), мы подразумѣваемъ въ то-же время подъ этимъ наименованіемъ также и переходную эпоху отъ стиля Людовика XVI къ первой Французской Имперіи, а именно время первой Французской Республики отъ 1722 г. до 1804, и затѣмъ время Имперіи до 1815 г. Не смотря на то, что возникшее къ концу XVIII столѣтія расшатанное политическое состояніе грозило уничтожить французскую художественную промышленность, тѣмъ не менѣе, укоренившаяся во французской націи любовь къ искусству постоянно вновь возникала изъ подъ развалинъ безчисленныхъ ужасныхъ событій и даже во время величайшихъ бѣдствій побуждала правителей государства лучшія произведенія искусства предыдущихъ періодовъ сохранять для изученія и обозрѣнія народу учрежденіемъ національныхъ музеевъ и коллекцій. И эти мѣры сохранили отъ фанатической ненависти грубыхъ людей не одно чудное произведеніе, напоминавшее о низвергнутомъ правленіи королевства.



Фиг. 7.

Новыя республиканскія идеи должны были теперь все болѣе выражаться также и въ формахъ искусства. Такое стремленіе было уже замѣтно и въ предшествовавшемъ стилѣ Людовика XVI, но съ началомъ республики стали до невѣроятной степени увлекаться всѣмъ, что напоминало греческую и римскую республики, такъ что даже самые костюмы и привычки этихъ южныхъ странъ снова воскресли. Руководителемъ при этомъ былъ, тѣсно связанный съ политическими событіями знаменитый художникъ Давидъ, который и послѣ того, какъ образовалось новое политическое государство при Наполеонѣ I, прерывая все болѣе связь со стариною, придерживался того направленія стиля, которое когда-то существовало во времена Цезаря. Одновременно съ Давидомъ, знаменитый архитекторъ Персіэ служилъ своимъ удивительнымъ талантомъ на всѣхъ поприщахъ художественной промышленности; часто онъ работалъ въ сообществѣ съ своимъ коллегой Фонтеномъ. Симпатіи къ этому новому французскому вкусу были такъ велики, что онъ быстро укоренился во всей Европѣ.

Иллюстраціи прилагаемой таблицы могутъ служить типичными примѣрами даннаго періода.

Фиг. 1 — 6. Стѣнная и плафонная живопись изъ кабинета короля Фридриха I Вюртембергскаго въ замкѣ Людвигсбургѣ; взято отъ художника Г. Курца.
» 7. Плафонная живопись Базоли, по фотографіи.

Таблица 98.

ИСКУССТВО НАЧАЛА XIX СТОЛѢТІЯ.

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЁ и БАССОННЫЯ РАБОТЫ.

Фиг. 1 на прилагаемой таблицѣ даетъ полное доказательство тому, что искусство изображать цвѣты, дошедшее до высшаго совершенства при Тессіè, Жакѣ и другихъ художникахъ, жившихъ во времена Людовика XV и Людовика XVI, было достойно унаслѣдовано и во время первой Имперіи. Эта чудная композиція принадлежитъ художнику Saint-Ange, который по всей вѣроятности служилъ на фабрикѣ гобеленовой мануфактуры, но имя котораго, однако, — какъ и многихъ другихъ дѣльныхъ художниковъ этого рода, мало всплывало наружу, и впослѣдствіи было бы даже, вѣроятно, совсѣмъ позабыто, если бы эти художники въ то-же время не занимались композиціями для гравюръ на мѣди, изданіемъ которыхъ ихъ имена и сохранились потомству.

Фиг. 6.

До конца XVIII столѣтія было принято, чтобы и окаймленія гобеленовыхъ картинъ были вполнѣ художественно выполнены; во времена стиля «Имперіи» большею частью ограничивались воспроизведеніемъ на гобеленахъ сценъ съ такихъ картинъ временъ Имперіи, въ которыхъ обыкновенно отсутствовали декоративныя украшенія.

Интересно сравнить форму цвѣточной корзинки на упомянутой фиг. 1 съ таковой же на фиг. 2 и 4 таблицы 93, и прослѣдить, какъ свободная форма эпохи Людовика XV въ послѣдующемъ періодѣ переходитъ въ принужденную прямолинейную, и затѣмъ впослѣдствіи получаетъ то холодное, полное классическаго великолѣпія выраженіе, которое мы привыкли видѣть въ стилѣ «Имперіи». При этомъ въ названныхъ корзинкахъ характерно также и ихъ расположеніе. Въ двухъ первыхъ періодахъ мы видимъ ихъ, подвѣшенными съ живописной свободой на воздушныхъ лентахъ, тогда какъ корзина временъ «Имперіи» поставлена на холодныхъ римскихъ завиткахъ аканта. Особеннаго вниманія заслуживаетъ еще удачное соотношеніе цвѣтовъ въ этой композиціи: въ сравненіи съ повсюду замѣтнымъ направленіемъ скудости красокъ того періода, она, дѣйствительно, производитъ благопріятное впечатлѣніе.

Съ цѣлью обратить вниманіе на столь любимыя во времена первой Имперіи стѣнныя занавѣси и драпировки, на настоящей таблицѣ въ фиг. 2—5 приведены характерные примѣры того времени.

Фиг. 1. Заполненіе поля ширмы живописца Saint-Ange.
» 2—5. Шелковые и бархатные бордюры съ кистями на штофныхъ драпировкахъ въ королевскомъ замкѣ въ Людвигсбургѣ.
» 6. Узоръ на штофной матеріи въ музеѣ «Garde-Meuble» въ Парижѣ.

Фиг. 1. Снято Н. Вивьеномъ въ Парижѣ.
» 2—5. Снято Г. Курцемъ въ Штутгартѣ.
» 6. По фотографіи.

Таблица 99.

СТИЛЬ ИМПЕРІИ. ИСКУССТВО XIX СТОЛѢТІЯ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ.

Стремленіе къ классическимъ художественнымъ формамъ, замѣтное уже въ стилѣ Людовика XVI, еще болѣе положительно обнаруживается въ эпоху стиля «Имперіи». Это особенно легко наблюдается въ области формъ мебельнаго производства.

Фиг. 24.

Новая мебель, которая потребовалась по случаю возобновленія императорскихъ резиденцій, была исполнена по наброскамъ архитекторовъ Персіэ и Фонтена большею частью фирмой братьевъ «Jacob & Desmalter» въ Парижѣ, пользовавшейся широкой извѣстностью; при этомъ лучшіе плоскіе рельефы и бронзовыя фигуры для украшенія такой мебели въ большинствѣ случаевъ составляютъ произведенія многосторонне способнаго живописца Прюдона (Prud'hon).

Такая мебель, которая обыкновенно дѣлалась изъ полированнаго краснаго дерева, украшалась красивыми бронзовыми орнаментами, посредствомъ чего удавалось придать иногда холодному конструктивному построенію удивительную граціозность.

На декоративныя украшенія стиля «Имперіи» очевидное вліяніе оказывали Наполеоновскія войны; къ нимъ присоединялись частыя появленія побѣдныхъ трофеевъ, орловъ, лавровыхъ вѣнковъ и т. п. Съ египетскимъ походомъ появились новые декоративные элементы, какъ напримѣръ капители изъ цвѣтовъ лотоса, сфинксы, крылатые львы и другія египетскія фигуры, къ которымъ то тутъ, то тамъ примѣшивалось еще китайское вліяніе.

Къ сожалѣнію, увлекаясь чужимъ міромъ формъ, часто попадали въ большое заблужденіе, стараясь придать мебели видъ тяжеловѣсныхъ египетскихъ памятниковъ. Такимъ образомъ, видимъ мы письменные столы въ видѣ пирамидъ и т. п. Путемъ такихъ заблужденій часто впадали въ ошибку такой выработки архитектурныхъ разчлененій и орнаментовъ изъ дерева, что какъ будто бы они были сдѣланы изъ камня. Но, не смотря на такія, часто встрѣчающіяся ненормальности, все-таки необходимо признать, что въ этомъ пе-

ріодѣ созданы многія художественно-ремесленныя произведенія, которыя, если и отличаются извѣстной сухостью, то, тѣмъ не менѣе, привлекаютъ своимъ благороднымъ впечатлѣніемъ.

Иллюстрація, помѣщенная въ текстѣ (фиг. 24), представляетъ одно изъ выдающихся французскихъ мебельныхъ произведеній этой эпохи и совершенно подтверждаетъ только что сказанное.

Какъ въ періоды стилей предыдущаго столѣтія, точно также и въ эпоху стиля «Имперіи», выраженіе новаго направленія французскаго вкуса скоро распространилось во всѣхъ другихъ странахъ Европы. Благодаря этому обстоятельству, въ замкѣ королевской резиденціи въ Штутгартѣ находится множество прекраснѣйшей мебели, исполненной въ стилѣ Empire, изъ которой и извлечена большая часть 23-хъ бронзовыхъ украшеній, изображенныхъ на прилагаемой таблицѣ.

Крайне интересно при этомъ соединеніе натуралистической орнаментики съ строгимъ классическимъ стилизированіемъ.

Фиг. 1—23. Металлическія обивки съ мебели, находящейся въ замкѣ королевской резиденціи въ Штутгартѣ, и изъ государственной коллекціи отечественныхъ древностей, тамъ-же.

» 24. Роскошный шкапъ императрицы Маріи Луизы, столярной фирмы Jacob-Desmalter.

Фиг. 24. Взято изъ: Libonis, Les Styles français.

Таблица 100.

ИСКУССТВО XVIII и XX СТОЛѢТІЙ.

ШЕЛКОВОЕ ТКАНЬЁ.

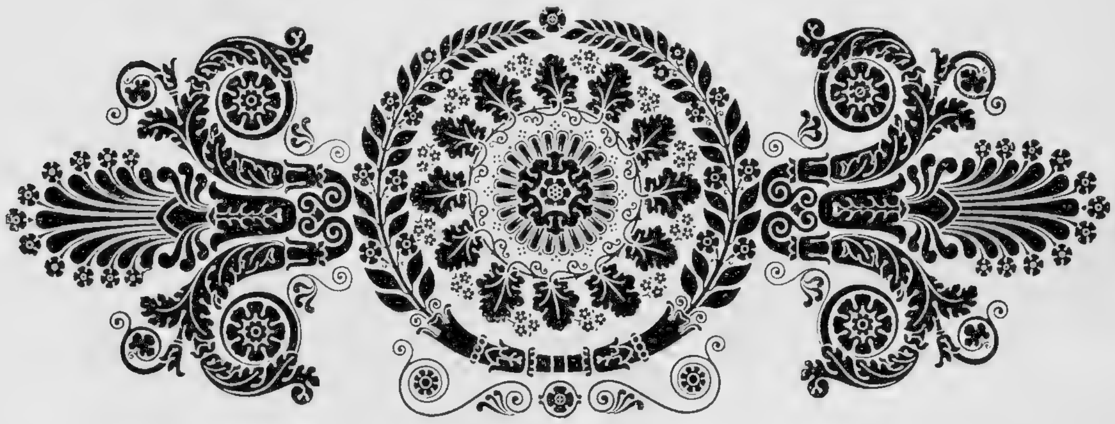
Шелковая мануфактура, процвѣтавшая во Франціи уже въ XIV столѣтіи, нашла свое дальнѣйшее развитіе въ XVII и особенно въ XVIII столѣтіи чрезъ то, что вошло въ обычай обивать стѣны внутреннихъ помѣщеній и мебель драгоцѣнными орнаментированными шелковыми тканями,—мода, повліявшая поощрительнымъ образомъ на еще болѣе раннюю нѣмецкую шелковую промышленность.

Какъ дополненіе къ немногимъ образцамъ шелковаго тканья, изображеннымъ на табл. 95, изъ эпохи Людовика XIV, XV и XVI, на прилагаемой таблицѣ приведены подобные-же примѣры, которые еще представляютъ стильное направленіе Людовика XVI и доходящее до стиля Имперіи. На фиг. 1 и 2 можно указать, какъ на примѣры, склоняющіеся къ первому направленію; не смотря на нѣкоторые китайскіе отзвуки, здѣсь видны тѣ извѣстныя намъ граціозныя цвѣточныя гирлянды и растительныя подвѣски, вазы, роги изобилія, факелы и т. п., которыхъ завлекательная прелестная игривость такъ симпатично поражаетъ въ стилѣ Людовика XVI; чрезъ частое появленіе вѣнковъ, пальмовыхъ вѣтвей и щитовъ, предчувствуется, однако-же, разсвѣтъ стиля первой республики (Directoire). То-же самое можно сказать и о фигурѣ 3, гдѣ только натуралистически выполненные цвѣты напоминаютъ собою предыдущій періодъ, тогда какъ остальныя части этой фигуры, также какъ и фиг. 4, 5, 6 и 7, указываютъ на вышеупомянутый стиль Имперіи.

Фиг. 1—7. Шелковыя ткани съ оригинальныхъ образцовъ, находящихся въ Королевскомъ музеѣ отечественной промышленности въ Штутгартѣ.

» 8. Образецъ узора съ бумажныхъ обоевъ (по фотографіи).

» 9. Часть украшенія плафона, снято въ королевскомъ замкѣ въ Людвигсбургѣ (помѣщенъ въ концѣ указателя именъ и заглавій).



Фиг. 8.

СОДЕРЖАНІЕ.

Египетское искусство. табл.
Живопись и пластика 1
Архитектура и живопись 2
Ассирійское искусство.
Живопись, раскрашенная скульптура и керамика 3
Греческое искусство.
Архитектура, скульптура, орнаментика 4
Полихромія въ архитектурѣ 5
Керамика 6
Римское искусство.
Архитектура, скульптура, орнаментика 7
Мозаичные полы 8
Помпейское искусство.
Стѣнная живопись и расписанныя штукатурныя украшенія 9
Металлическія работы 10
Китайское искусство.
Живопись 11
Живопись, тканьё, вышиваніе и перегородчатая эмаль (émail cloisonné) 12
Японское искусство.
Лаковая живопись 13
Тканьё, живопись и перегородчатая эмаль . . 14
Индійское искусство.
Металлическія работы 15
Вышиваніе, тканьё, плетеніе и лаковая живопись 16
Металлическія работы, вышиваніе, тканьё и живопись 17
Обработка столбовъ и мраморныя вставки . . 18
Персидское искусство.
Архитектура 19
Керамика 20
Тканьё и живопись въ манускриптахъ . . . 21
Металлическія работы 22
Персидско-арабское искусство.
Облицовка стѣнъ изразцами 23
Арабское искусство.
Тканьё, вышиваніе и живопись 24
Деревянныя, металлическія и каменныя украшенія 25
Живопись въ манускриптахъ 26
Арабско-мавританское искусство. табл.
Архитектурныя украшенія 27
Мозаичныя и изразцовыя работы 28
Мавританское искусство.
Архитектурныя украшенія 29
Турецкое искусство.
Архитектурныя изразцовыя украшенія 30
Кельтическое искусство.
Живопись въ манускриптахъ 31
Византійское искусство.
Смальтовая мозаика, эмалевая живопись и живопись въ манускриптахъ 32
Эмальированіе въ глубину (émail champlewé), мраморная и смальтовая мозаика 33
Тканьё и вышиваніе 34
Русское искусство.
Живопись въ манускриптахъ 35
Архитектурныя украшенія и рѣзьба изъ дерева 36
Эмаль, майолика, стѣнная и плафонная живопись и лакированныя работы на деревѣ . . 37
Сѣверное искусство.
Рѣзьба изъ дерева 38
Византійское и романское искусство.
Архитектура и скульптура 39
Романское искусство.
Живопись въ манускриптахъ и эмаль 40
Стѣнная живопись 41
Романско-готическое искусство.
Живопись на стеклѣ 42
Обработка половъ 43
Готическое искусство.
Мозаика изъ дерева 44
Живопись на стеклѣ 45
Архитектура, скульптура и орнаментика . . . 46
Тканьё, вышиваніе, раскрашенная скульптура и эмаль 47
Живопись въ манускриптахъ 48
Стѣнная и плафонная живопись 49
Ренессансъ, итальянскій.
Живопись на стеклѣ 50
Фаянсовые изразцы 51

ТАБЛ.

Живопись на фасадахъ 52
Интарсіатура 53
Плафонная живопись 54
Техника кружевъ 55
Вышиваніе, тканьё ковровъ 56
Сграффито, мраморныя вставки и плоскіе рельефы 57
Стѣнная и плафонная живопись 58
Живопись въ манускриптахъ, тканьё и мраморная мозаика 59
Живопись-майолика 60
Пластическіе (рельефные) орнаменты изъ мрамора и бронзы 61
Стѣнная и плафонная живопись 62

Ренессансъ, итальянскій и французскій.

Работы изъ драгоцѣнныхъ металловъ съ эмалью 63

Ренессансъ, французскій.

Украшенія типографскаго искусства 64
Módульное печатаніе и вышиваніе 65
Ковроподобная живопись 66
Пластическія украшенія изъ камня и дерева 67
Плафонная живопись 68
Тканьё, вышиваніе и книжные переплеты . . 69
Стѣнная живопись, разрисованная скульптура, книжные переплеты и тканьё 70
Гобеленовое тканьё 71
Эмалевая живопись на металлѣ, живопись на фаянсѣ и металлическія инкрустаціи . . . 72

Ренессансъ, французскій и нѣмецкій.

Плоскіе орнаменты различныхъ техникъ . . . 73

Ренессансъ, нѣмецкій.

Стѣнная и плафонная живопись, интарсіатура и вышиваніе на полотнѣ 74

ТАБЛ.

Живопись на стеклѣ 75
Металлическія работы 76
Раскрашенная скульптура 77
Книжные переплеты 78
Вышиваніе и тканьё 79
Украшенія типографскаго искусства 80
Разрисованная скульптура 81
Пластическія украшенія изъ камня и изъ дерева 82
Стѣнная живопись, пластическія украшенія изъ камня и изъ дерева 83
Стѣнная и плафонная живопись 84
Картуши и работы изъ драгоцѣнныхъ металловъ съ эмалью 85

Искусство XVII и XVIII столѣтій. Искусство XIX столѣтія.

Гобеленовое тканьё и книжные переплеты . . 86
Вышиваніе, тисненые кожаные обои и произведенія золотыхъ дѣлъ мастеровъ . . . 87
Металлическія обивки и рѣзьба изъ дерева . . 88
Инкрустированные деревянные полы 89
Пластическія украшенія 90
Штукатурныя стѣнныя и плафонныя декораціи, живопись и тисненіе на кожѣ 91
Расписанныя пластическія украшенія 92
Гобеленовое тканьё 93
Пластическія и расписанныя украшенія . . . 94
Тканьё и вышиваніе 95
Металлическія обивки 96
Стѣнная и плафонная живопись 97
Гобеленовое тканьё и бассонныя работы . . . 98
Металлическія обивки 99
Шелковое тканьё 100

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ЗАГЛАВІЙ и РИСУНКОВЪ.

Акротерій 4. 5.
Анкусъ 17.
Антаблеманъ 4.
Арки 19. 29. 38. 90.
Архивольтъ 39.
Архитектура 2. 4. 7. 19. 27. 29. 36. 39. 46.
Базы 7. 19. 27.
Барельефы 3. 4. 5. 7. 39. 61. 67, 82. 90. 94.
Бордюры 1. 2. 9. 11. 12. 14. 16. 17. 19. 20. 22. 34. 47. 54. 56. 59. 62. 63. 65. 70. 71. 72. 73. 79. 80. 86. 87. 95. 98.
Бронзы 10. 61.
Буль-работы 72. 73.
Вазы и разные сосуды 6. 10. 11. 14. 15. 20. 22. 24. 60. 63. 65. 72. 85.
Виньетки 90. 94. 95.
Водостоки 38. 46.
Вышиваніе 12. 16. 17. 24. 34. 47. 56. 65. 69. 74. 79. 87. 95.
Галтель 94.
Гербы 12. 25. 75. 77. 86.
Гермы 67. 82.
Гзымсы 5. 19.
Гіероглифы 1. 2.
Гобелены 56. 71. 86. 93. 98.
Грифоны 4. 7.
Живопись 1. 2. 3. 9. 11. 24. 52. 54. 58. 62. 66. 68. 70. 74. 77. 84. 91. 92. 93. 94. 97.
Живопись лаковая 11. 13. 16. 17. 37.
Живопись въ манускриптахъ 17. 21. 26. 31. 32. 35. 40. 48. 59.
Живопись на стеклѣ 42. 45. 50. 63. 75.
Живопись на фарфорѣ, 11. 12. 14.
Живопись на фасадахъ 52.
Живопись по фаянсу 72.
Живопись стѣнная и плафонная 9. 37. 41. 48. 49. 54. 58. 62. 68. 70. 74. 83. 84. 91. 92. 97. 100.
Изразцы, эмальированные кирпичи 3. 23. 28. 30. 37. 43. 51. 75.
Инициалы 31. 35. 40. 48. 59. 64. 80.
Инкрустаціи 15. 72. 73. 74. 89.
Интарсіатура 53. 57. 74.
Камины 67. 77.
Камни замочные 39. 46. 47.
Канделябры 10. 61.
Каріатиды 4. 90.
Капители 2. 4. 7. 19. 27. 29. 36. 38. 39. 46. 61. 67. 90.
Карнизы 2. 5. 39. 84.
Картуши 64. 85.
Керамика 3. 6. 20.
Ковры 16. 17. 21. 24. 69. 79.
Колонны и столбы 2. 4. 13. 16. 18. 39.
Колотушки дверныя 61.
Консоли 39. 61. 77.
Кронштейны 27. 39.
Кроссы 46.
Кружева 55.
Крылатый быкъ 3.
Купола 36.
Ложи Рафаэля 54. 57. 58. 62.
Майолика 37. 60.
Меандры 5. 6.
Медальоны 54. 67. 75.
Металлическія обивки 25. 88. 96. 99.
Металлическія работы 10. 15. 17. 22. 37. 76.
Метопы 5.
Минареты 19. 27.
Мозаика мраморная 8. 28. 33. 59.
Мозаика изъ дерева 44. 89.
Мозаика смальтовая 32. 33.
Мраморные орнаменты 18. 25. 57. 61.
Обои бумажные 100.
Окна 25. 46.
Орнаменты плоскіе 5. 6. 8. 13. 14. 16. 24. 26. 28. 32. 33. 34. 43. 44. 53. 57. 59. 65. 73. 89. 100.
Орнаменты плоскіе раскрашенные 1. 2. 3. 5. 9. 28. 30. 31. 34. 35. 40. 41. 42. 45. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 68.
Орнаменты плоскаго рельефа 27. 30. 57. 90.
Орнаменты плоскаго рельефа раскрашенные 1. 29.
Орнаменты рельефные 4. 7. 46.
Оружіе 15. 17.
Панцырь 10.
Переплеты книжные 17. 21. 33. 69. 70. 78. 86.
Пилонъ 2.
Пилястры 4. 37. 40. 57. 58. 62. 81. 82. 94.

Пластика 1. 3.
Плетенiе 16.
Полихромiя 5.
Полы мозаичные 8. 33. 43. 51. 89.
Порталы 38. 46.
Раскрашенные барельефы 1. 3. 9.
Раскрашенная скульптура 2. 5. 47. 70. 77. 81.
Роббiа-работы 60.
Розетки 7. 36. 38. 67. 84.
Розы (окна круглыя, готическiя) 46.
Рѣзные орнаменты изъ дерева 25. 36. 38. 61. 67. 70. 82. 83. 88. 89. 90. 93. 94.
Рѣзныя деревянныя украшенiя раскрашенныя 92.
Своды 46. 62. 84.
Сграффито 57.
Скульптура 4. 7. 39. 46.
Скульптура изъ дерева 17.
Сталактиты 19. 27. 29.
Тимпаны арокъ 19. 29. 84.
Типографскаго искусства, украшенiя 64. 80.
Тисненiе по кожѣ и др. 65. 78. 87. 91.
Тканьё 12. 14. 16. 17. 21. 24. 34. 47. 56. 59. 69. 70. 79. 95. 98. 100.
Травленiе 15. 73.
Фаянсъ (литой) 19. 20.
Фаянсы-Оаронъ 65.
Флероны 46.
Фризы 5. 7. 8. 9. 24. 28. 29. 30. 33. 38. 39. 46. 61. 62. 67. 70. 80. 82. 84. 87. 94.
Шлемы 10. 22. 76.
Шпили куполовъ и башенъ 19. 46.
Штукатурныя украшенiя 27. 91. 92. 94.
Щиты 15. 22.
Щиты орнаментальные 77. 83.
Эмаль перегородчатая (émail cloisonné) 12. 14. 32.
Эмальированiе въ глубину (émail champlevé) 33. 40.
Эмальированныя работы 17. 37. 47. 63. 72. 85.
Ювелирныя работы 17. 63. 85. 87.

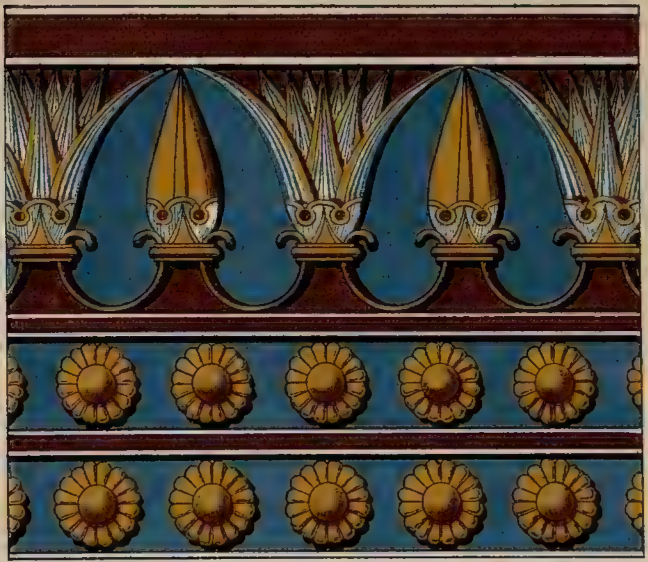
Фиг. 9.

ЖИВОПИСЬ И ПЛАСТИКА.

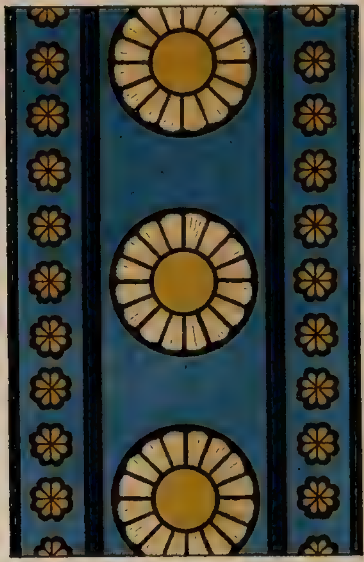
АРХИТЕКТУРА И ЖИВОПИСЬ.

[illegible]

5.



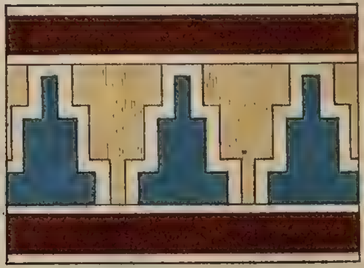
2.



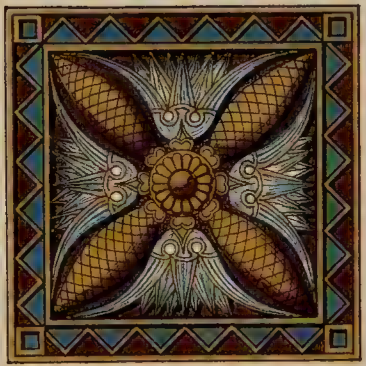
6.

7.

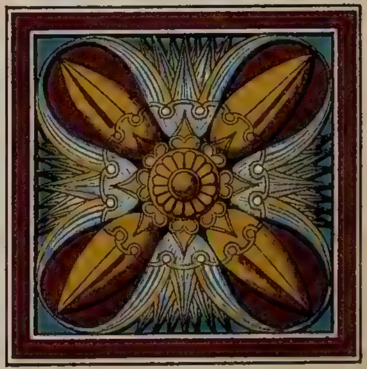
1.



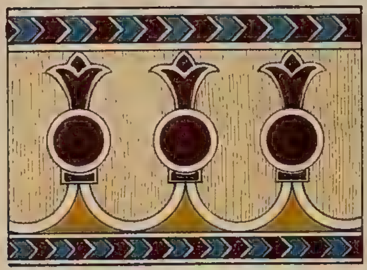
8.



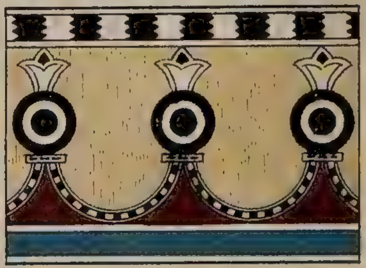
3.



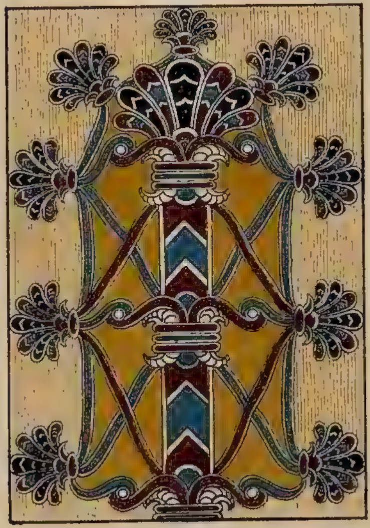
4.



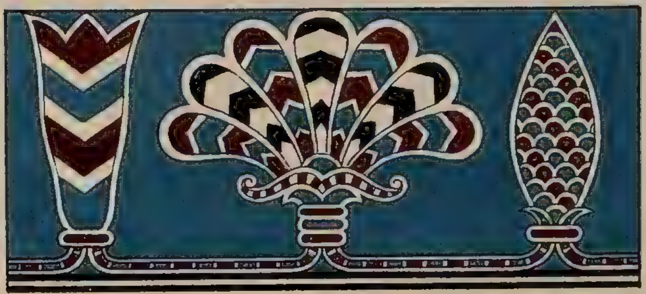
9.



10.



11.

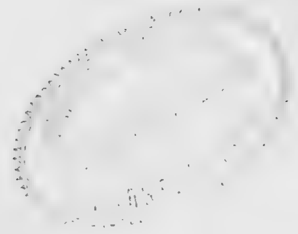


13.

12.

14.

ЖИВОПИСЬ, РАСКРАШЕННЫЕ БАРЕЛЬЕФЫ И КЕРАМИКА.



АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА И ОРНАМЕНТИКА.

ПОЛИХРОМІЯ ВЪ АРХИТЕКТУРѢ.

11. 12. 6. 2. 5. 1. 9. 4. 3. 7. 8. 13. 14.
15. 16. 17.
18. 19.
20. 21.
22. 23.
24. 25.
26. 10. 27.
28. 29.
30. 32. 31.

КЕРАМИКА.

[illegible]

АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА И ОРНАМЕНТИКА.

МОЗАИЧНЫЕ ПОЛЫ.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ И РАСКРАШЕННЫЕ БАРЕЛЬЕФЫ.

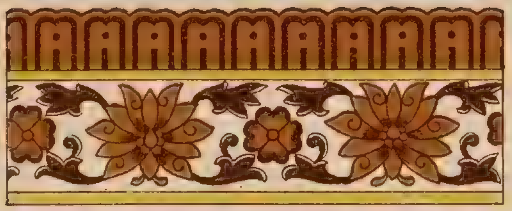
БРОНЗОВЫЯ ИЗДѢЛІЯ.

[illegible]

1.

2.

3.


4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

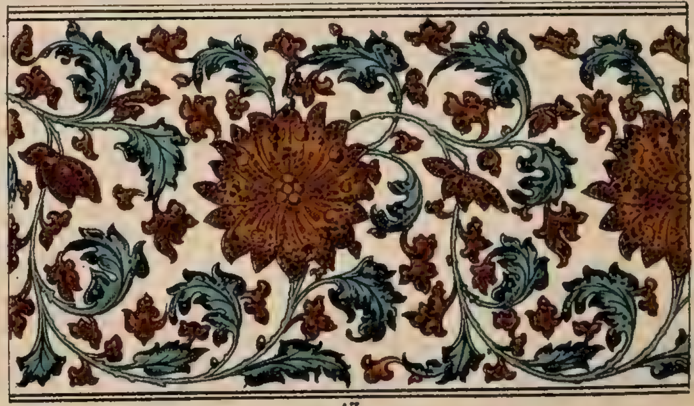

13.

Табл. 12
(копия)

Т 12 китайское иск

ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

ЛЕН[illegible]
БИБЛ[illegible]ЕКА
ПОЛИТЕХ[illegible]

Табл. 14
(копия)

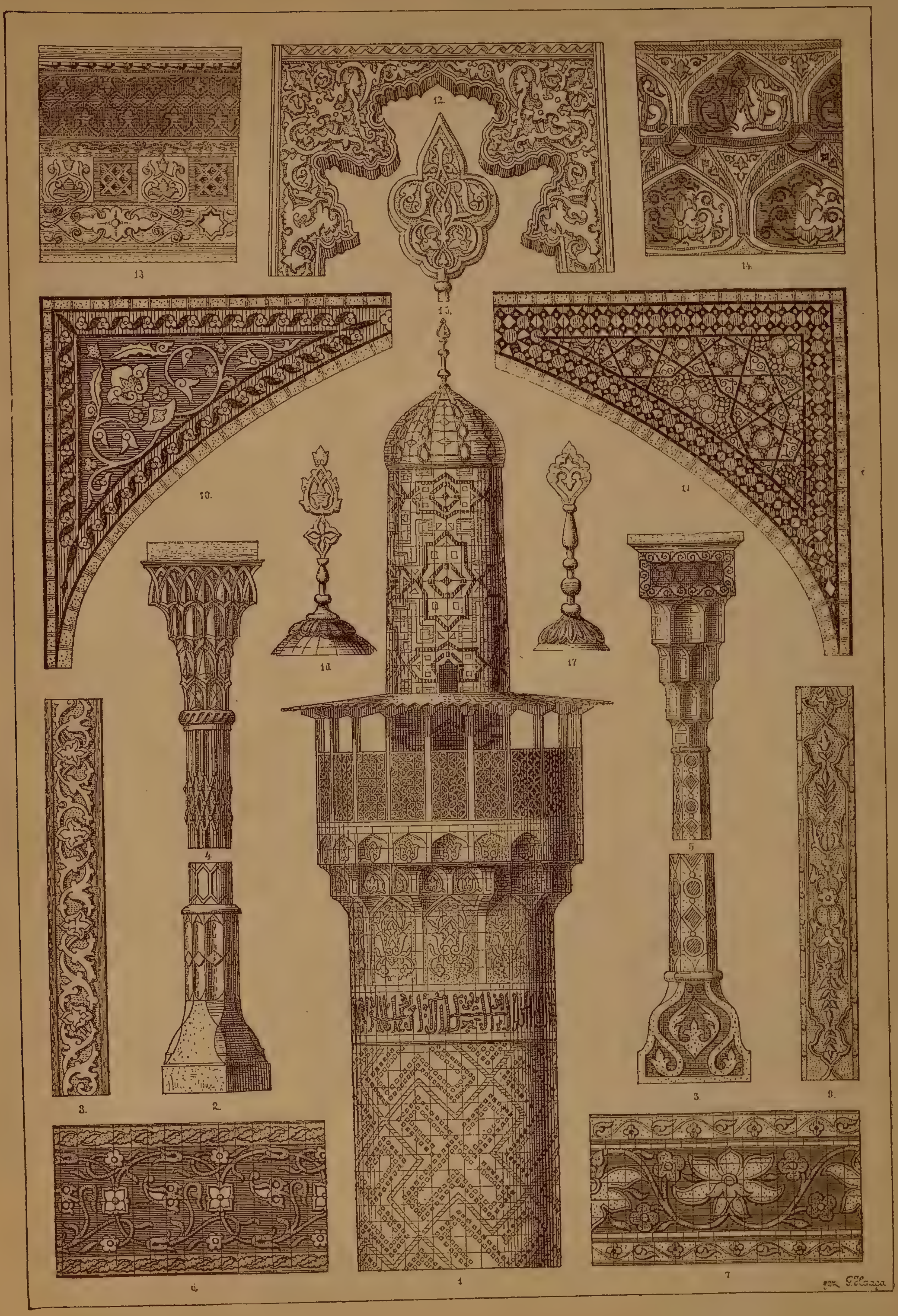
МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

ВЫШИВАНІЕ, ТКАНЬЁ, ПЛЕТЕНІЕ И ЛАКОВАЯ ЖИВОПИСЬ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ, ВЫШИВАНІЕ, ТКАНЬЁ И ЖИВОПИСЬ.

МРАМОРНЫЯ ВСТАВКИ.

[illegible]



АРХИТЕКТУРА

КЕРАМИКА.

3.

1. 2.

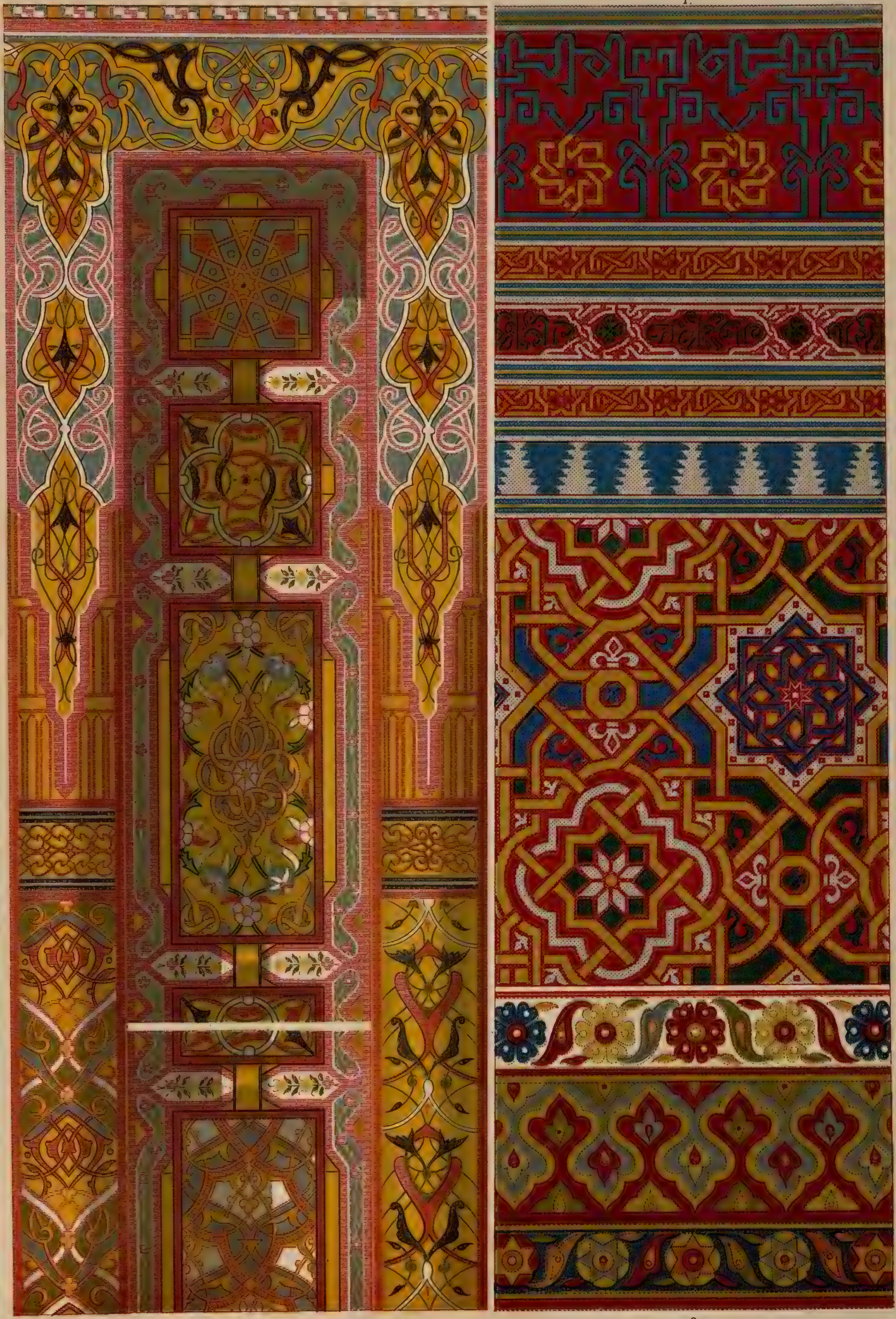
ТКАНЬЁ И ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

ОБЛИЦОВКА СТѢНЪ ИЗРАЗЦАМИ.

ЛЕНИНГР. [illegible]
БИБ[illegible]
ПОЛ[illegible]

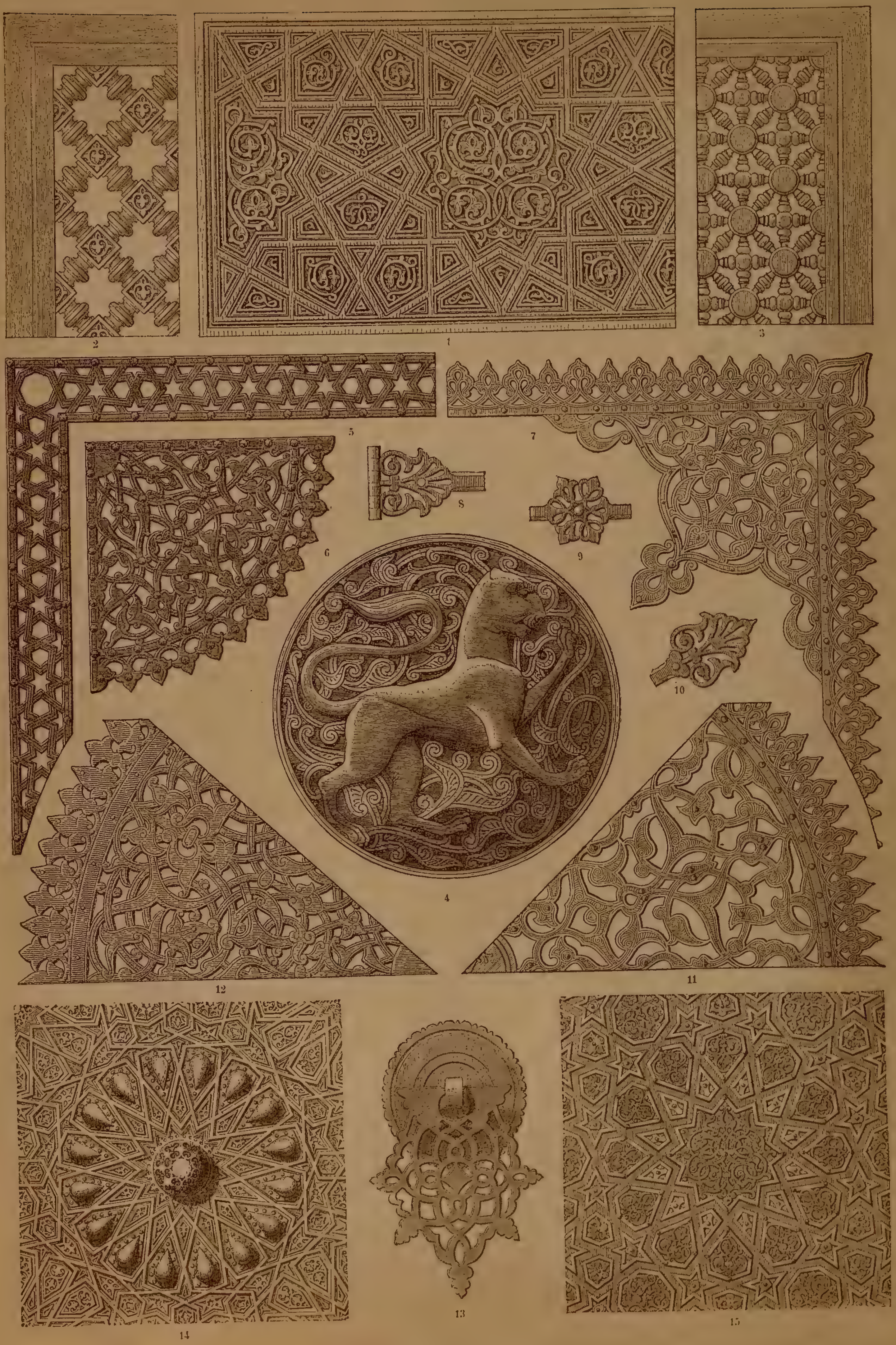
1.



3. 2.

ТКАНЬЁ, ВЫШИВАНІЕ И ЖИВОПИСЬ.

ЛЕН[illegible]
БИБ[illegible]
ПО[illegible]

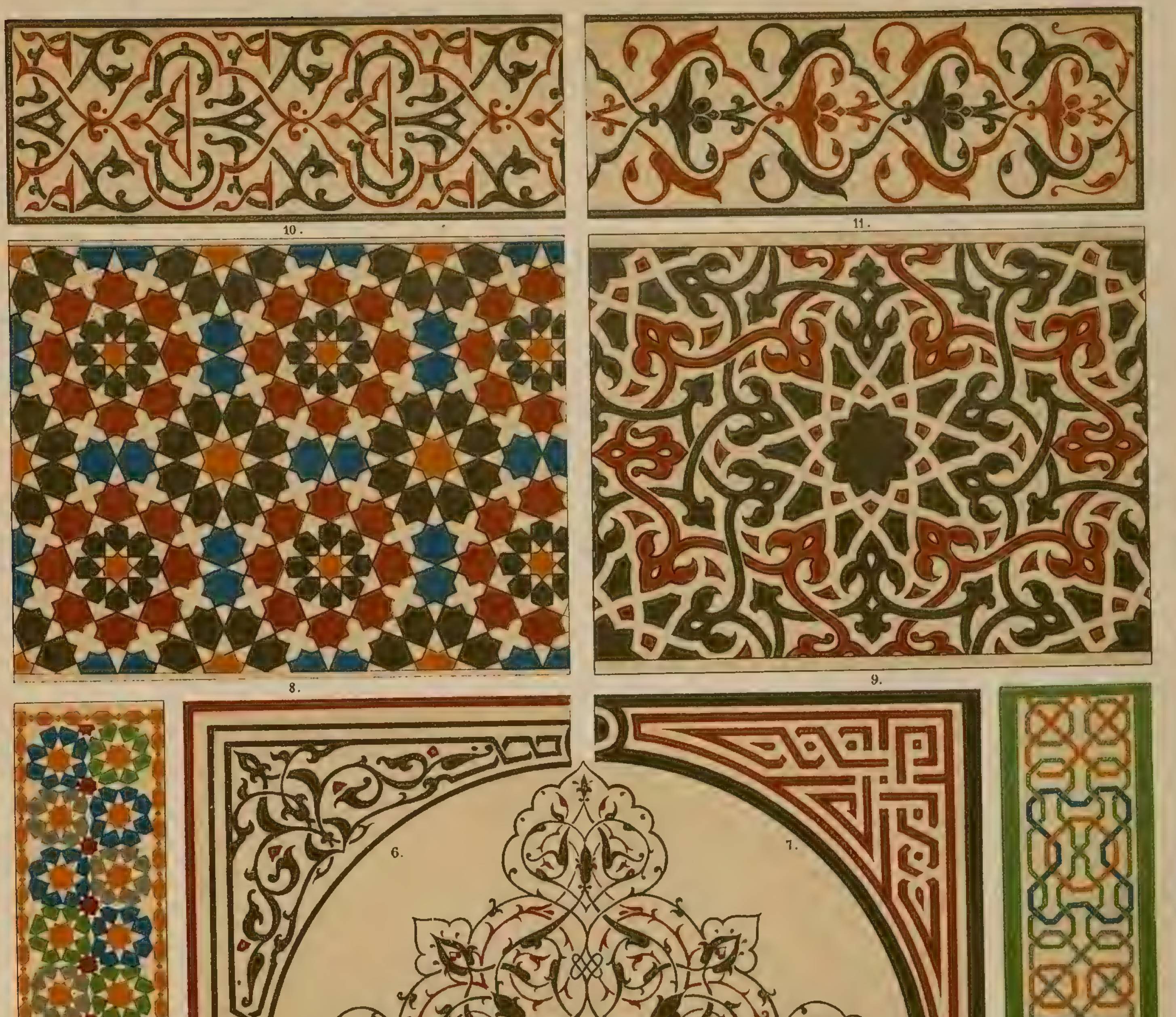


ДЕРЕВЯННЫЯ И МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

БИБ... [illegible]

АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ.



МОЗАИКА И ИЗРАЗЦЫ.

АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Библ...

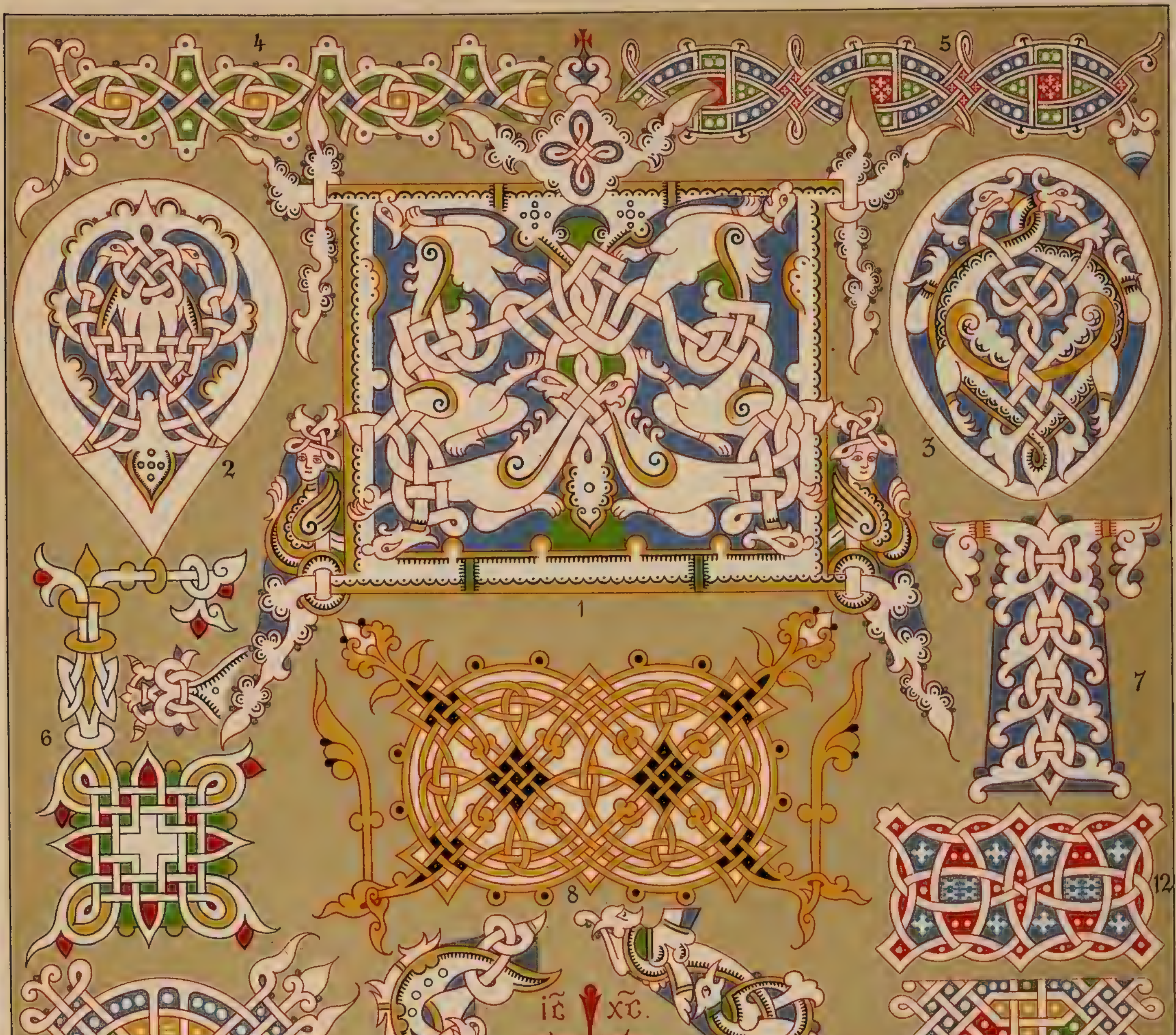
АРХИТЕКТУРНЫЯ ИЗРАЗЦОВЫЯ УКРАШЕНІЯ.

[illegible]

Табл. ?
(копия)

ВЫШИВАНІЕ И ТКАНЬЁ.

БИБ[illegible]
ПОЛИТЕХ[illegible]



ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

АРХИТЕКТУРНЫЯ УКРАШЕНІЯ И РѢЗЬБА ИЗЪ ДЕРЕВА.

ЭМАЛЬ, МАІОЛИКА, СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ И ЛАКОВАЯ РАБОТА.

РѢЗЬБА ИЗЪ ДЕРЕВА

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ И ЭМАЛЬ.

[illegible]

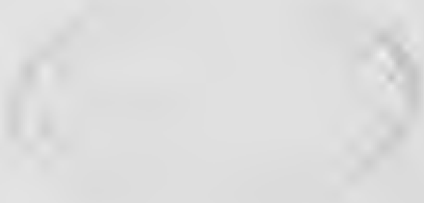
ЖИВОПИСЬ ПО СТЕКЛУ.

ЛЕНИНГР. ИНДУСТР.
БИБЛИОТЕКА
ПОЛИТЕХНИКУМ

УКРАШЕНІЕ ПОЛОВЪ.

[illegible]

МОЗАИКА ИЗЪ ДЕРЕВА.



ЖИВОПИСЬ ПО СТЕКЛУ.

АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА И ОРНАМЕНТИКА.

ТКАНЬЁ, ВЫШИВАНЬЕ, РАСКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРА И ЭМАЛЬ.

СТРОИТЕЛ
ТЕКТУ
ЮТ
ХНИК

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.

ЖИВОПИСЬ НА СТѢНАХЪ И ПОТОЛКАХЪ.

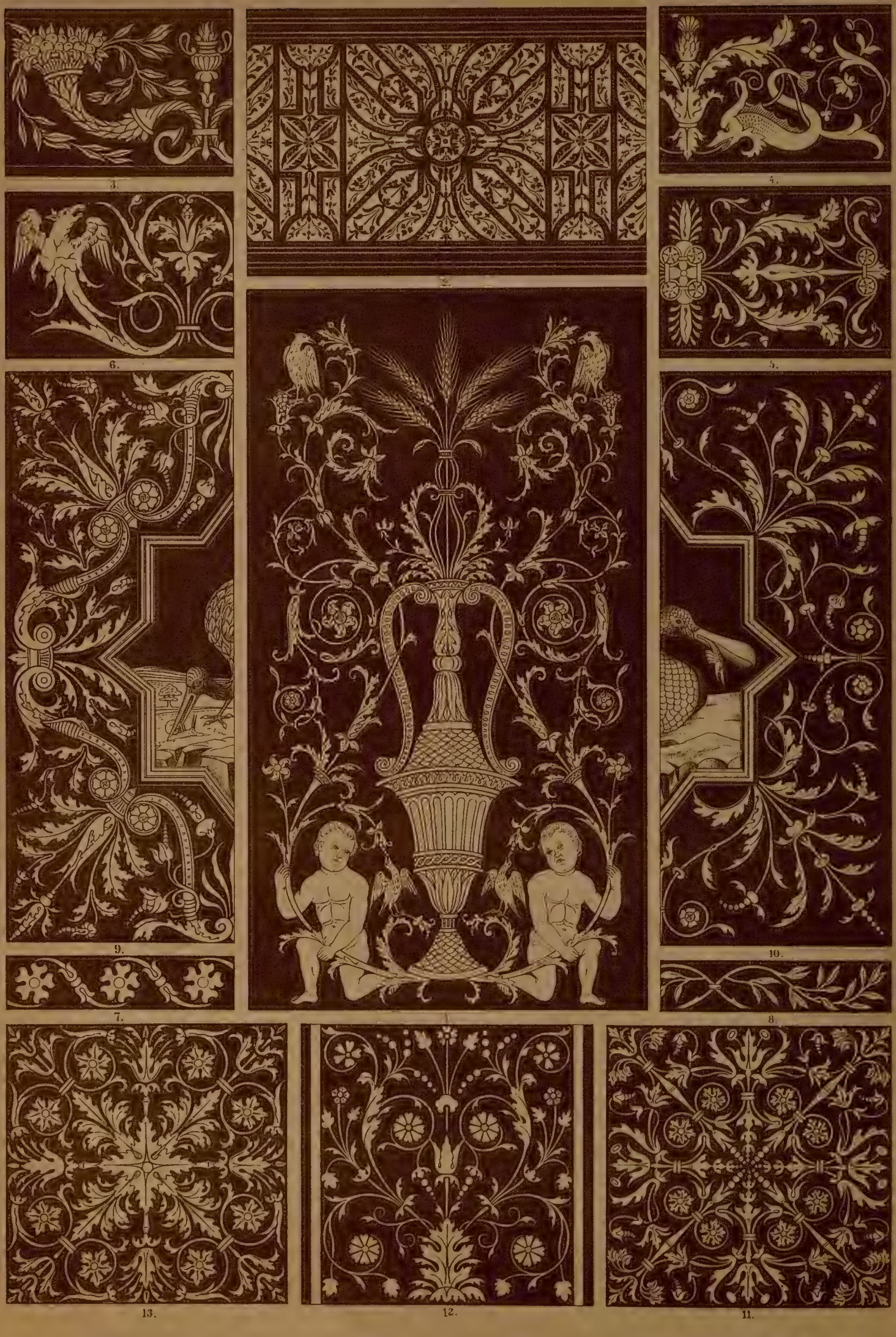
[illegible]
Библ[illegible]
Политехнич[illegible]

ИТАЛЬЯНСКИЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ ПО СТЕКЛУ.

ФАЯНСОВЫЕ ИЗРАЗЦЫ.

ЖИВОПИСЬ НА ФАСАДАХЪ.

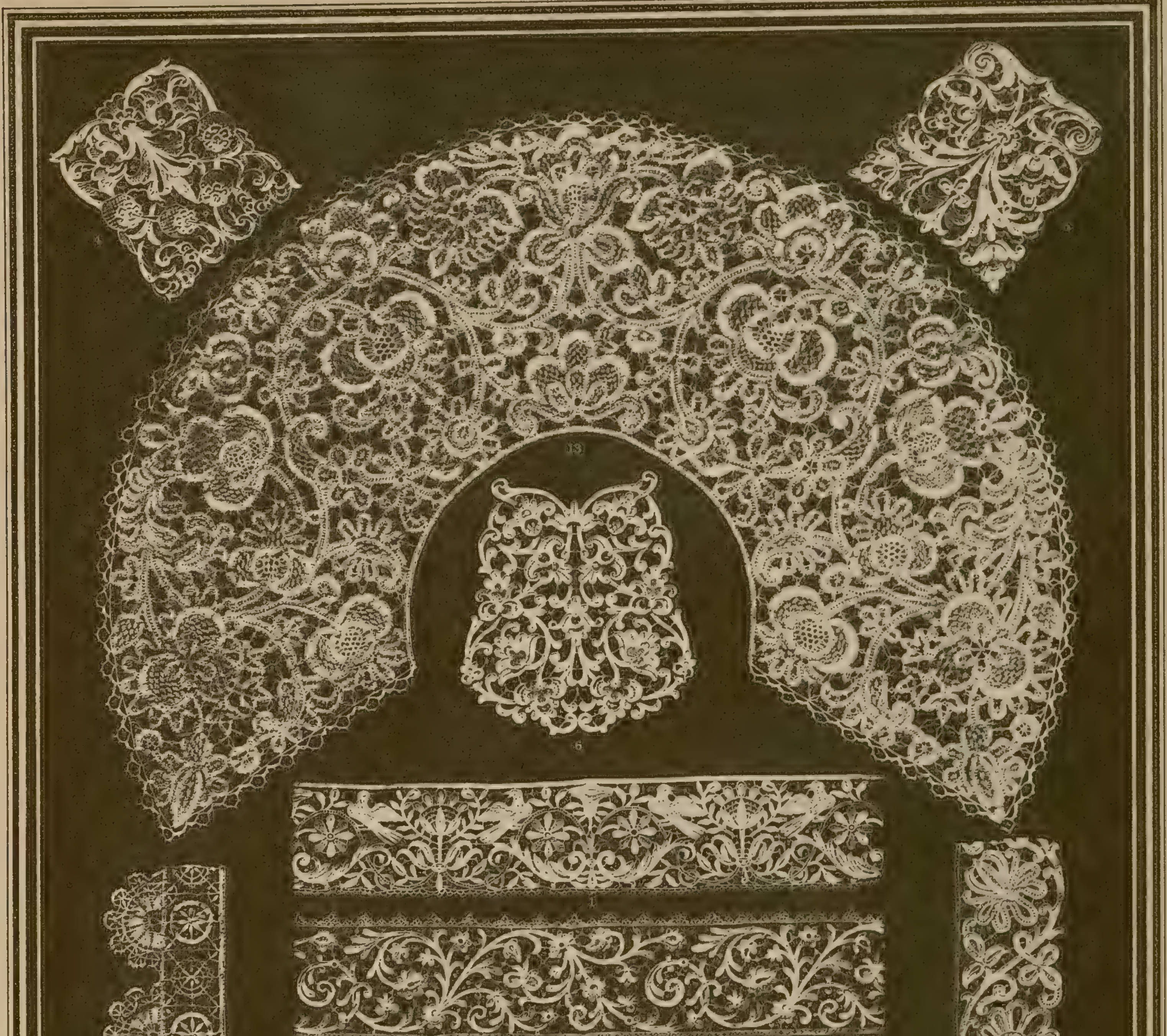


ИНТАРЗІИ (ПЛОСКІЯ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЯ УКРАШЕНЯ, ВДѢЛАННЫЯ ВЪ ДЕРЕВО).

БИБЛIОТЕКИ

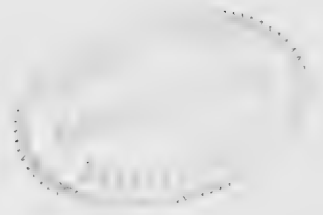
ЖИВОПИСЬ НА ПОТОЛКАХЪ.

[illegible] ИМП[illegible]
[illegible] БИБЛИОТЕК[illegible]
[illegible]



ВЫРАБОТКА КРУЖЕВЪ.

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ.



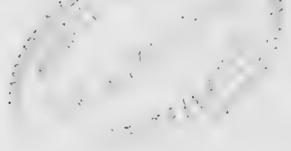
ВЫШИВАНІЕ И ТКАНЬЁ КОВРОВЪ.

ВЫСКОБЛЕННЫЯ УКРАШЕНІЯ НА ШТУКАТУРКѢ (SGRAFFITO), МРАМОРНЫЯ ВСТАВКИ И ПЛОСКІЕ РЕЛЬЕФЫ.

ЖИВОПИСЬ НА СТѢНАХЪ И ПОТОЛКАХЪ.

ПОЛИТЕХ

ЖИВОПИСЬ ВЪ МАНУСКРИПТАХЪ, ТКАНЬѢ И МОЗАИКА ИЗЪ МРАМОРА.

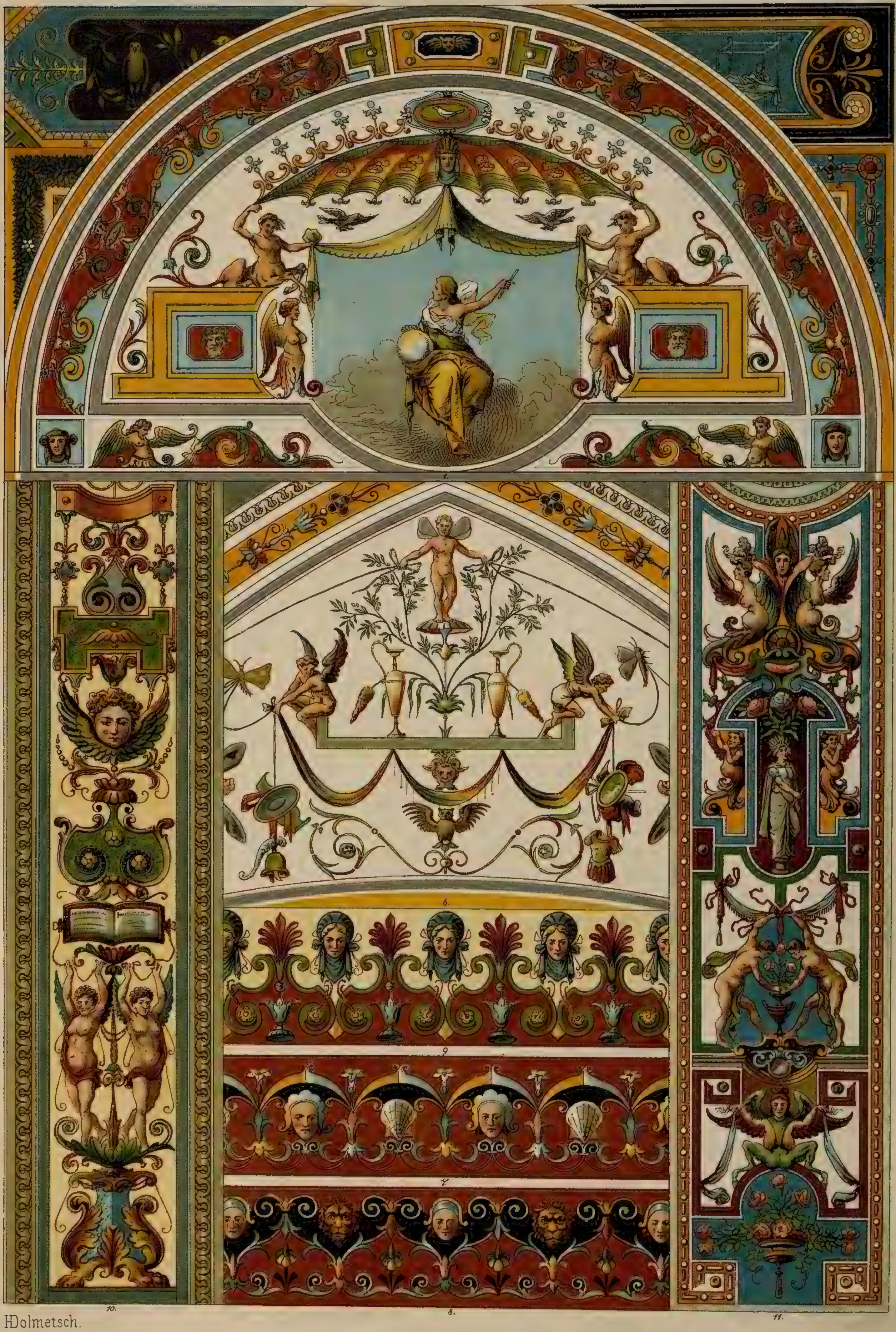


H.Dolmetsch.

ЖИВОПИСЬ НА МАЙОЛИКѢ.

ПЛАСТИЧЕСКІЕ ОРНАМЕНТЫ ИЗЪ МРАМОРА И БРОНЗЫ.

БИБЛИОТЕКА



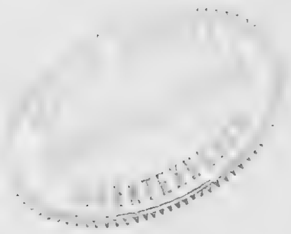
HDolmetsch.

ЖИВОПИСЬ НА СТѢНАХЪ И ПОТОЛКАХЪ.

[illegible]

15. 16. 17. 18. 19.

РАБОТЫ ИЗЪ БЛАГОРОДНЫХЪ МЕТАЛЛОВЪ СЪ ЭМАЛЬЮ.

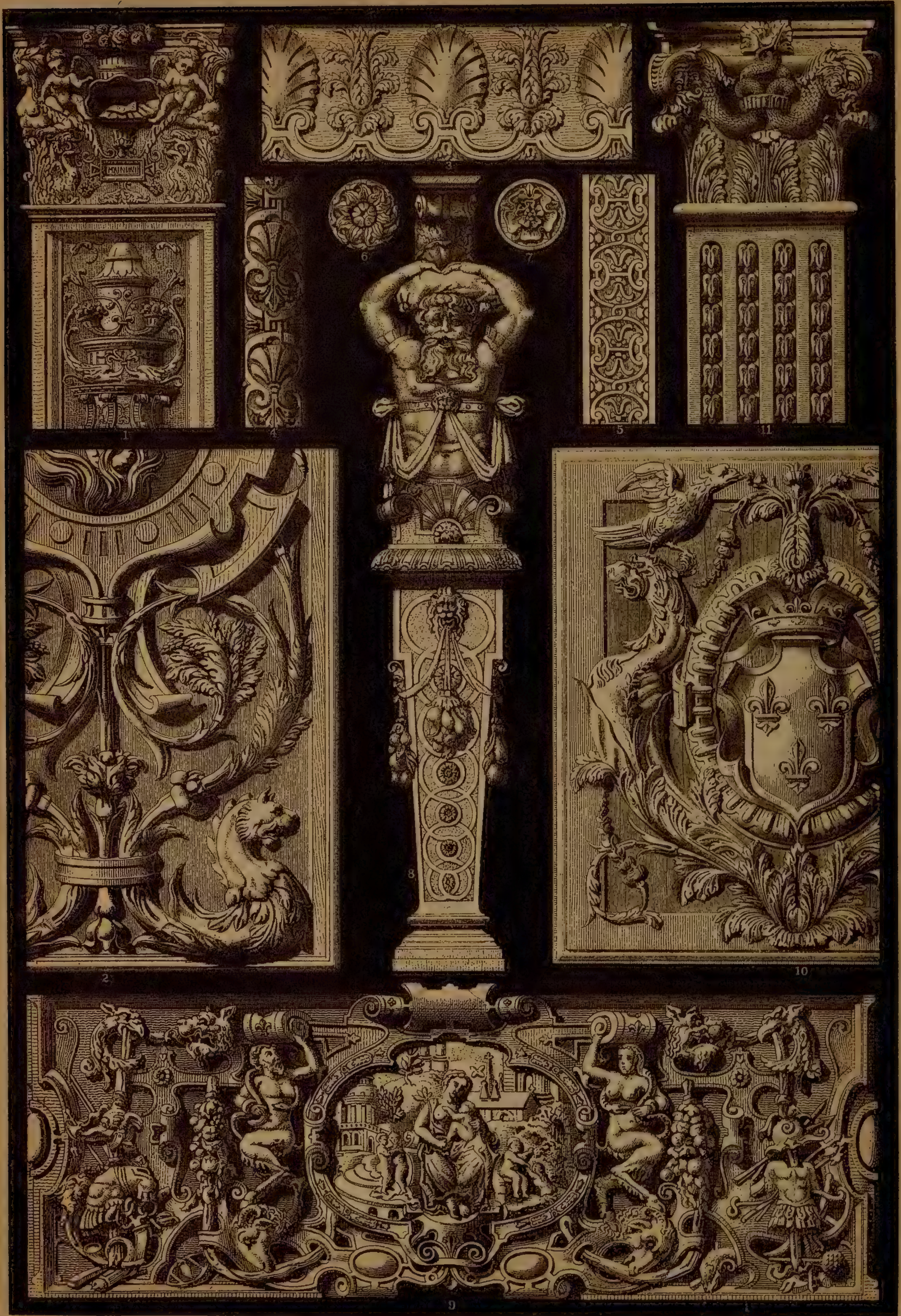


ТИПОГРАФСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

ОБРАЗЦЫ ТИСНЕНІЯ И ВЫШИВАНІЕ.

ЖИВОПИСЬ НА КОВРАХЪ.

[illegible]



ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ И ДЕРЕВА.

ЖИВОПИСЬ НА ПОТОЛКАХЪ.

ТКАНЬЁ, ВЫШИВАНІЕ И КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЁТЫ.

ИНДУСТР.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ, РАСКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРА, КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЁТЫ И ТКАНЬЁ.

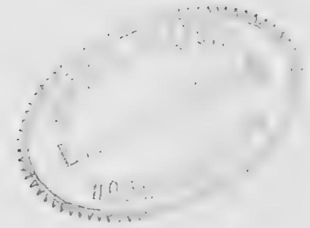
[illegible]

1. 2. 3.

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЁ.

[illegible]

ЖИВОПИСЬ ЭМАЛЬЮ ПО МЕТАЛЛУ, ЖИВОПИСЬ ПО ФАЯНСУ И МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ВСТАВКИ.



ПЛОСКІЕ ОРНАМЕНТЫ РАЗЛИЧНЫХЪ ПРОИЗВОДСТВЪ.

[illegible]

ЖИВОПИСЬ СТѢННАЯ И ПЛАФОННАЯ, ИНТАРСІАТУРА И ВЫШИВАНІЕ НА ПОЛОТНѢ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ.

ПОЛИТЕ

(2) дубл

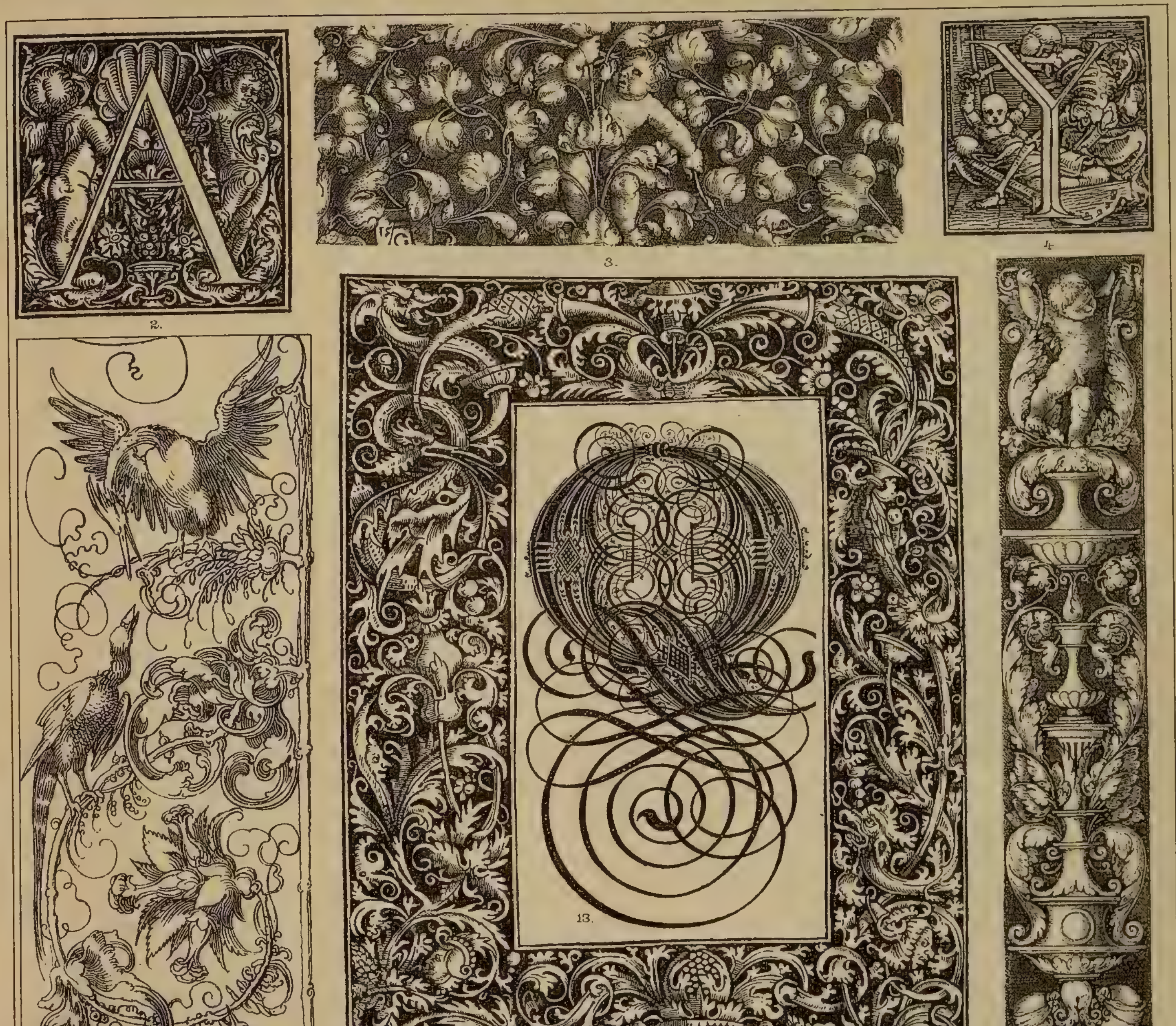
МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ РАБОТЫ.

НѢМЕЦКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

ЖИВОПИСЬ ВЪ ПЛАСТИКѢ.

КНИЖНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ.

ВЫШИВАНІЕ.



УКРАШЕНІЯ ТИПОГРАФСКАГО ПРОИЗВОДСТВА.

[illegible]
Б[illegible]ИОТЕКА
[illegible]

ЖИВОПИСЬ ВЪ ПЛАСТИКѢ.

ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ И ИЗЪ ДЕРЕВА.

СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ, ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ ИЗЪ КАМНЯ И ИЗЪ ДЕРЕВА.

ЖИВОПИСЬ СТѢННАЯ И ПЛАФОННАЯ.

КАРТУШИ И РАБОТЫ ИЗЪ ДРАГОЦѢННЫХЪ МЕТАЛЛОВЪ СЪ ЭМАЛЬЮ.

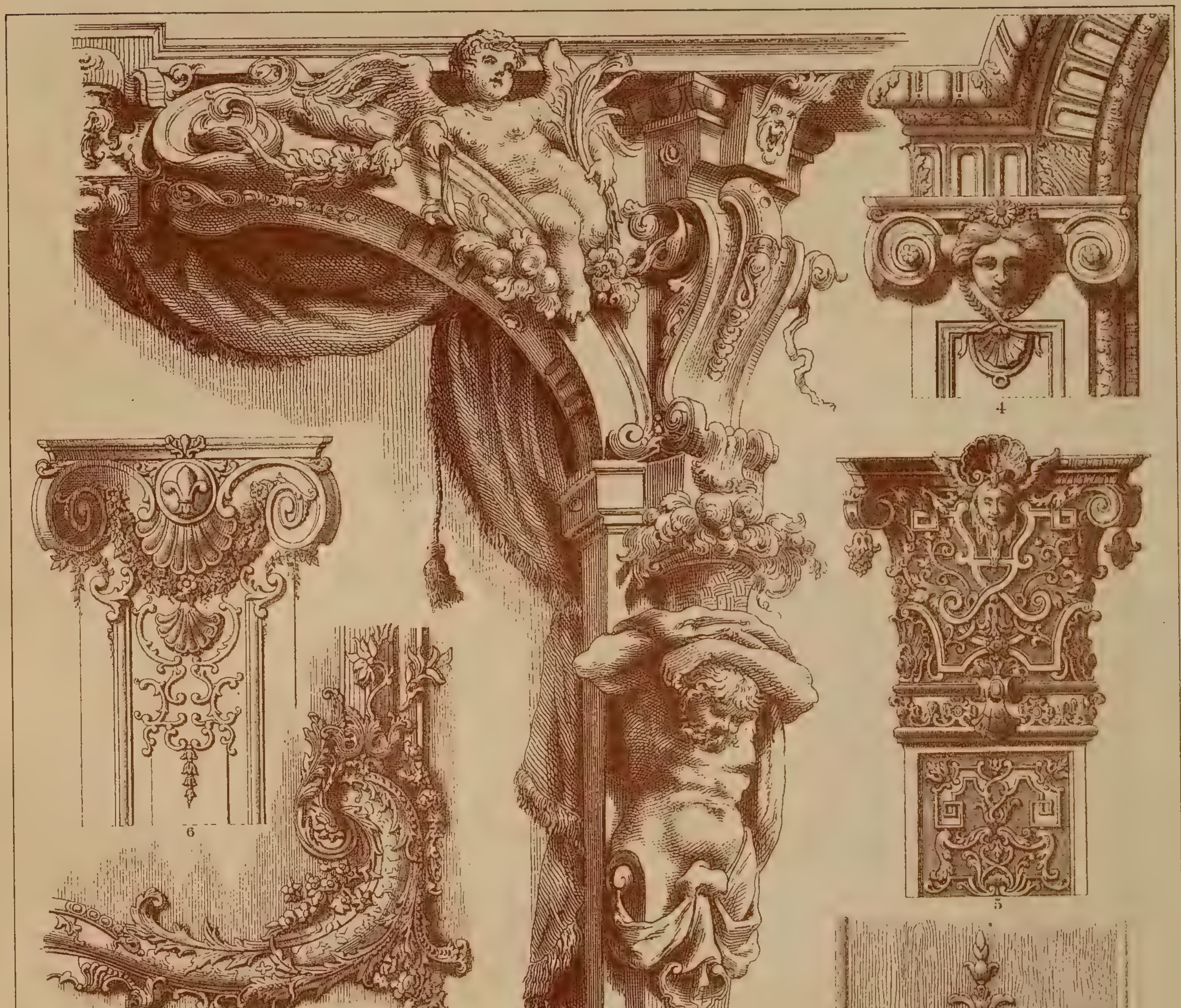
ИСКУССТВО XVII И XVIII СТОЛѢТІЙ.

ВЫШИВАНІЕ, ТИСНЁНЫЕ КОЖАНЫЕ ОБОИ И РАБОТЫ ЗОЛОТЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕРОВЪ.

МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ И РѢЗЬБА ПО ДЕРЕВУ.

[illegible]

МОЗАИКА ИЗЪ ДЕРЕВА НА ПОЛАХЪ.



ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

1. 3.

ДЕКОРИРОВАНІЕ СТѢНЪ И ПОТОЛКОВЪ ШТУКОМЪ, ЖИВОПИСЬЮ И ТИСНЁНОЙ КОЖЕЙ.

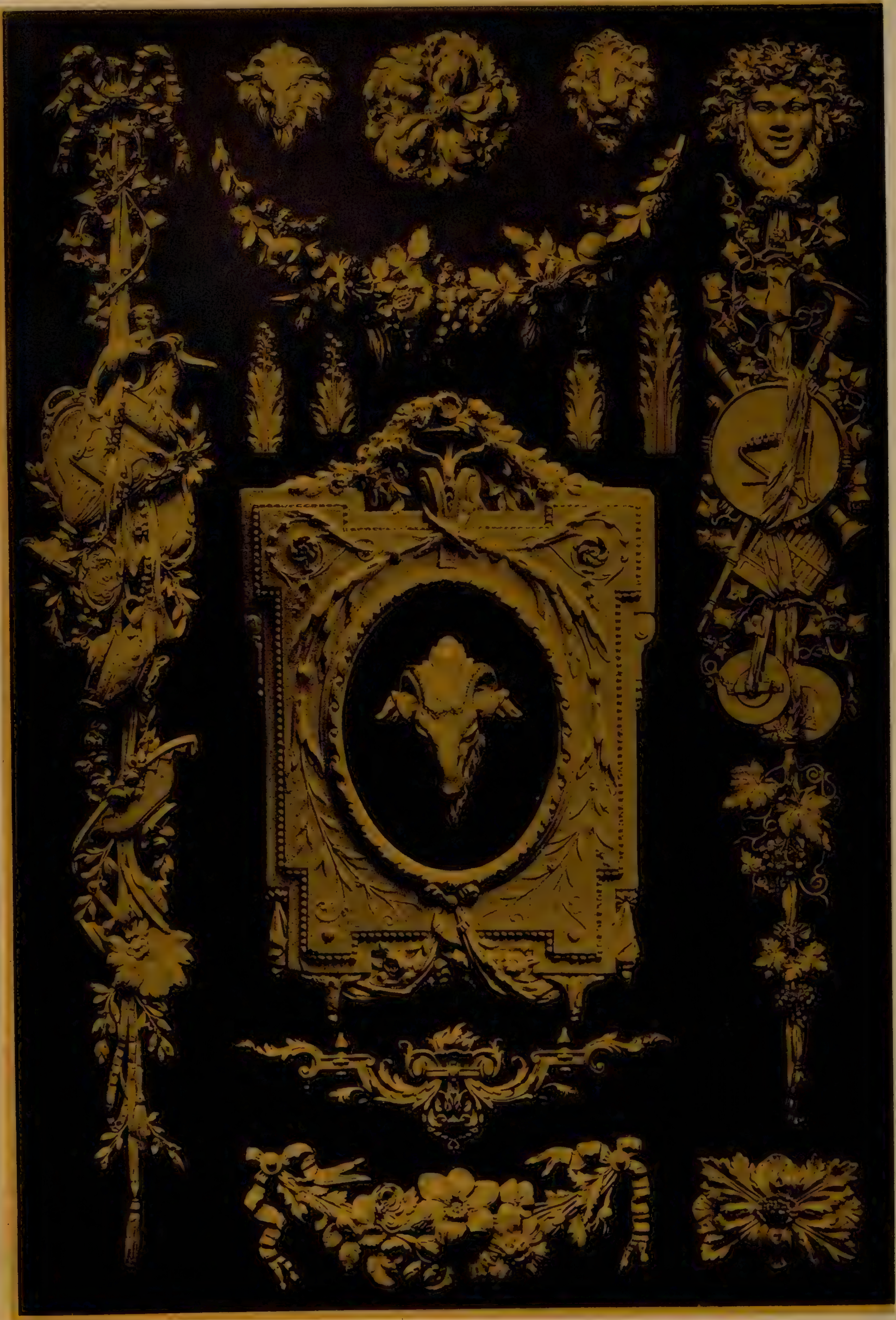
РАСПИСАННЫЯ ПЛАСТИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

[illegible]
БИБЛ[illegible]
[illegible]ОЛИТЕХ[illegible]

ПЛАСТИЧЕСКІЯ И РАСПИСАННЫЯ УКРАШЕНІЯ.

[illegible]

ОБРАБОТКА БОРТОВЪ, ТКАНЬЁ И ВЫШИВАНІЕ.



МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ.

2. 3. 4. 5. 6.

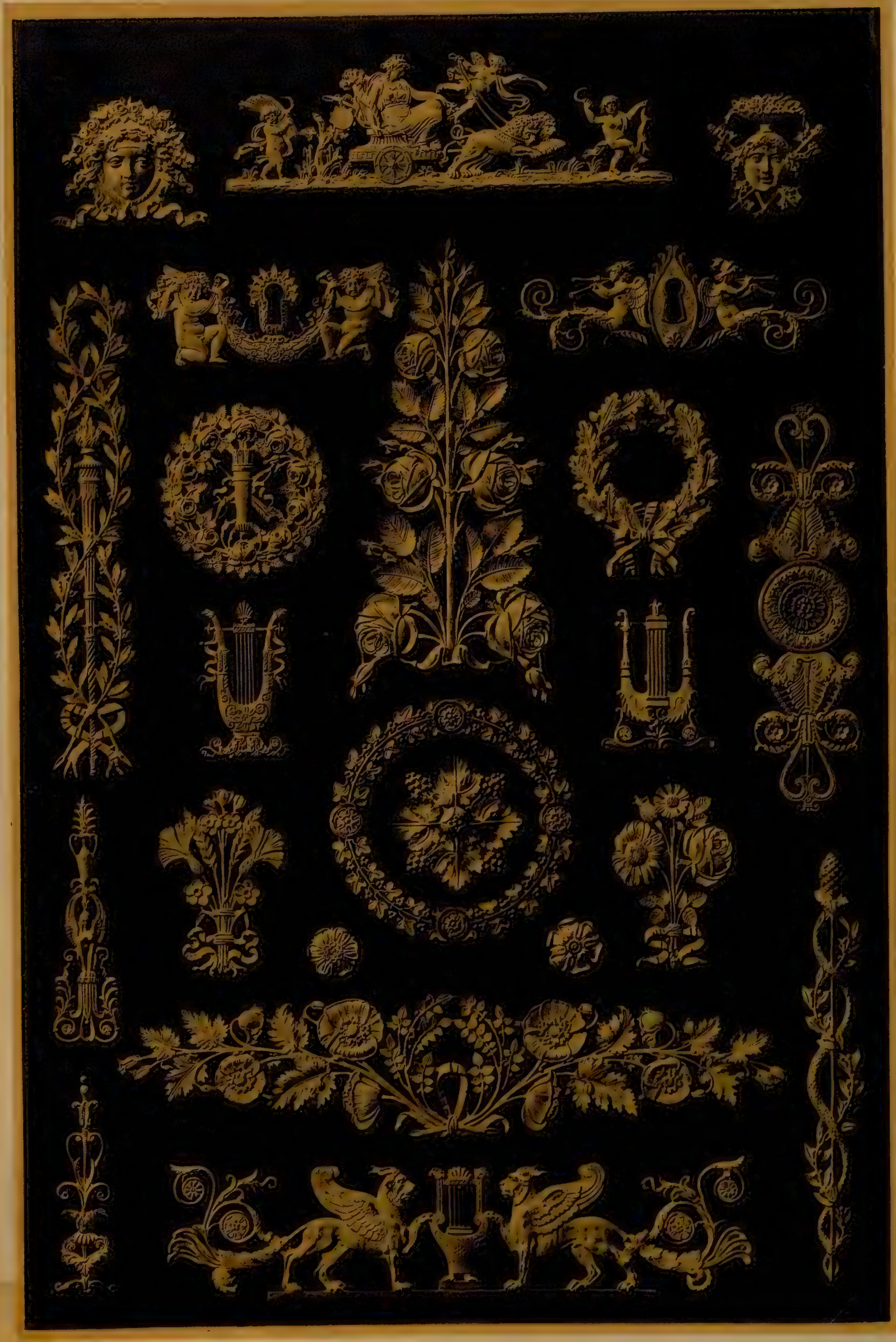
1.

ЖИВОПИСЬ СТѢННАЯ И ПЛАФОННАЯ.

ЛЕНИНГР. ИНД. ИН.
БИБЛИОТЕКА
ПОЛИТЕХН[illegible]

ГОБЕЛЕНОВОЕ ТКАНЬЁ И ПОЗУМЕНТНЫЯ РАБОТЫ.

БИБЛИОТЕКА



МЕТАЛЛИЧЕСКІЯ ОБИВКИ.

ШЕЛКОВЫЯ ТКАНИ.

[illegible]

Изданія А. Ф. ДЕВРІЕНА въ С.-Петербургѣ.

БОТАНИЧЕСКІЙ АТЛАСЪ,

составленный по **К. Гофману**, по системѣ **де-Кандоля**.

2-е исправленное и значительно дополненное примѣнительно къ Россіи изданіе

подъ редакціею **Н. А. Монтеверде**,

главнаго ботаника ИМПЕРАТОРСКАГО Ботаническаго сада въ С.-Петербургѣ.

80 раскраш. таблицъ формата in 4°, изображ. **459** растеній, съ объяснит. текстомъ **42** листа и съ **735** политипажами.

Цѣна 12 руб., въ роскошн. переплетѣ 14 руб. 50 коп.

Изданіе это **рекомендовано** Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія для учительскихъ библіотекъ средне-учебныхъ заведеній, подвѣдомственныхъ Министерству, гдѣ преподается естествознаніе, учительскихъ институтовъ и семинарій и городскихъ училищъ, а также для ученическихъ библіотекъ реальныхъ училищъ и для **раздачи** ученикамъ этихъ училищъ **въ награду**.

Выпускомъ **«Ботаническаго Атласа»**, являющимся нынѣ уже вторымъ значительно расширеннымъ въ отношеніи текста изданіемъ, издатель задумалъ создать настольную книгу для семьи и школы, доступную по своей цѣнѣ, несмотря на значительное число представителей флоры умѣреннаго климата, изображенныхъ въ полной красѣ своихъ природныхъ красокъ, широкому кругу образованныхъ читателей. «Ботаническій Атласъ» долженъ сдѣлаться другомъ и совѣтникомъ всѣхъ тѣхъ, кто ищетъ поученія и превратить поверхностный интересъ къ красивымъ формамъ растеній и цвѣтовъ въ болѣе серьезное чувство научно обоснованной любознательности. Онъ долженъ, благодаря своему богатому художественному матеріалу, служить руководствомъ нашему юношеству и знакомить его посредствомъ объяснительнаго текста съ частностями формъ, жизни и взаимоотношеній отдѣльныхъ представителей растительнаго царства.

Комнатное садоводство.

УХОДЪ ЗА КОМНАТНЫМИ РАСТЕНІЯМИ, ИХЪ ВЫБОРЪ и РАЗМНОЖЕНІЕ.

ПРИСПОСОБЛЕНІЕ КОМНАТЪ ДЛЯ КУЛЬТУРЫ ВЪ НИХЪ РАСТЕНІЙ.

ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ и САДОВОДОВЪ.

Сочиненіе **М. Гесдёрфера.**

Переводъ со многими дополненіями для Россіи **А. Семенова.**

Одинъ объемистый томъ больш. формата въ **626** стран. текста съ **16** отдѣльными таблицами рисунковъ и съ **343** политипажами въ текстѣ.

Цѣна 5 руб., въ переплетѣ 6 руб. 25 коп.

Авторъ этого труда уже съ давнихъ поръ пользуется въ Германіи вполнѣ заслуженной популярностью, какъ садоводъ-писатель. Предлагаемый нынѣ вниманію любителей растеній новый трудъ его представляетъ полный сводъ всего, относящагося къ содержанію растеній въ комнатахъ. Въ основу сочиненія положенъ богатый наблюденіями личный опытъ автора, благодаря чему книга носитъ характеръ практичности и живости. Читатель, хотя немного знакомый съ садоводствомъ, тотчасъ увидитъ, что каждый совѣтъ дается не лишь по теоретическимъ соображеніямъ, а на основаніи лично провѣреннаго опыта. — Необходимость примѣненія къ условіямъ климата и способа устройства жилищъ въ Россіи побудила насъ обратиться къ одному изъ извѣстныхъ петербургскихъ любителей, **А. Н. Семенову**, члену Правленія Императорскаго Россійскаго Общества Садоводства и члену Комитета С.-Петербургскаго Общества любителей комнатной культуры растеній, который и взялся переработать книгу примѣнительно къ условіямъ, встрѣчаемымъ въ Россіи. Имя переводчика ручается за цѣлесообразность и практичность сдѣланныхъ имъ измѣненій и дополненій, такъ что въ предлагаемомъ русскомъ переводѣ сочиненіе **Макса Гесдёрфера** является исправленнымъ и дополненнымъ. Книга вполнѣ доступна пониманію людей, неимѣющихъ никакихъ предварительныхъ свѣдѣній по садоводству, хотя можетъ принести также значительную пользу и тѣмъ изъ любителей, которые уже пріобрѣли нѣкоторую опытность въ культурѣ комнатныхъ растеній.

Изданія эти продаются во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столичныхъ и провинціальныхъ городовъ, лица же, не имѣющія сношеній съ главными книжными магазинами, могутъ высылать свои требованія къ издателю **Альфреду Федоровичу Девріену**: *С.-Петербургъ, Вас. Остр., Румянцевская пл., собств. домъ.*

АТЛАСЪ БАБОЧЕКЪ ЕВРОПЫ

и отчасти

РУССКО-АЗІАТСКИХЪ ВЛАДѢНІЙ

Э. Гофмана.

Обработалъ и дополнилъ примѣнительно къ русской фаунѣ **Н. А. Холодковскій,**

профессоръ ИМПЕРАТОРСКОЙ Военно-Медицинской Академіи и доцентъ Спб. Лѣсного Института.

Изданіе это рекомендовано Учен. Комит. Мин. Нар. Просвѣщ. для фундаментальныхъ библіотекъ реальныхъ училищъ.

Одинъ большой томъ in folio 355 страницъ текста со многими политипажами и 72-мя раскрашенными таблицами, представляющими всего около 2000 видовъ бабочекъ и гусеницъ, изображенныхъ съ натуры, съ передачей полнаго колорита и въ самомъ точномъ исполненіи. С.-Петербургъ, 1897 г.

Цѣна 15 руб.

Въ роскошн. полукож. переплетѣ 17 руб. 50 коп.

Жизнь моря.

Животный и растительный міръ моря, его жизнь и взаимоотношенія,

соч. проф. К. Келлера.

Переводъ съ нѣмецкаго, съ разрѣшенія автора, съ дополненіями относительно русскихъ морей, П. Шмидта. Одинъ большой томъ въ двухъ частяхъ съ **10** хромолит. таблицами, **6**-ю гравюрами и **287**-ю рисунками въ текстѣ.

Цѣна 6 руб., въ переплетѣ 7 руб. 50 коп.

Изданіе это **рекомендовано** для фундаментальныхъ библіотекъ всѣхъ средн. учебн. заведеній и для учительскихъ библіотекъ учительскихъ институтовъ.

Въ первой части этого сочиненія, послѣ введенія и краткаго историческаго очерка изслѣдованій жизни моря, авторъ даетъ **изложеніе общихъ явленій жизни морскихъ животныхъ**, затрагивающее множество общеинтересныхъ, теоретическихъ вопросовъ.

Такъ, въ отдѣльныхъ главахъ разсматривается роль раздѣленія труда въ жизни животныхъ, явленіе паразитизма и сожительства (симбіоза), значеніе окраски и свѣченія обитателей моря и т. п.

Въ третьей и четвертой частяхъ сочиненія авторъ предлагаетъ рядъ **картинъ изъ жизни отдѣльныхъ группъ и представителей морской фауны**, которыя характеризуютъ нравы морскихъ животныхъ, ихъ образъ жизни и взаимныя отношенія. Несмотря на серьезность и научный характеръ разсматриваемыхъ авторомъ вопросовъ, написана книга вполнѣ общепонятно и будетъ прочтена съ интересомъ каждымъ образованнымъ человѣкомъ, слѣдящимъ за прогрессомъ нашихъ знаній въ области изученія природы и ея жизни.

Переводчикъ не ограничился передачей оригинала, но снабдилъ переводъ многочисленными примѣчаніями и дополненіями касающимися **жизни русскихъ морей**, съ которою онъ имѣлъ возможность ознакомиться во время двукратнаго посѣщенія нашихъ сѣверныхъ водъ въ составѣ научныхъ экспедицій.

(Въ настоящее время выходитъ по подпискѣ въ томъ же форматѣ ***„Жизнь Прѣсныхъ водъ“*** *проф. Ламперта).*

Изданія эти продаются во всѣхъ книжныхъ магазинахъ столичныхъ и провинціальныхъ городовъ, лица же, не имѣющія сношеніе съ главными книжными магазинами, могутъ высылать свои требованія къ издателю **Альфреду Федоровичу Девріену**, *С.-Петербургъ, В. О., Румянцевская площ., соб. домъ.*

Подробныя объявленія объ изданіяхъ А. Ф. ДЕВРІЕНА и каталогъ по требованію высылаются безплатно.

Дозволено цензурою 29 Апрѣля 1899 года. С.-Петербургъ. Типографія А. Бенке, Новый переулокъ № 2.

4131

Паров. Переплетная О. Ф. Кирхнера С.ПБ.